estudios sobre
DOSTOJEVSKI
segundo serrano poncela

ESTUDIOS SOBRE DOSTOIEVSKI

SEGUNDO SERRANO PONCELA

EDICIONES DE LA BIBLIOTECA

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA

Copyright 1968 by Ediciones de la Biblioteca
de la Universidad Central de Venezuela

Diagramación: VILMA VARGAS

PROLOGO

Este volumen de ensayos sobre Dostoievski es el resultado de estudios e investigaciones, en torno a la obra del genial novelista, llevados a cabo hace algún tiempo y utilizando una beca profesoral de la Carnegie Foundation, lo que me permitió durante un año dedicarme a la lectura de abundante material dostoievskiano en diversas bibliotecas del extranjero. Como anticipo del mismo publiqué, en 1961, mi Dostoievski menor.

Cada uno de ellos, como observará el lector, se atiene al estudio de una perspectiva de esta novelística inagotable en temas y sugestiones, como así a examinar los impulsos psicológicos generadores de la misma, provenientes de una personalidad no menos compleja. Quisieran ser el punto de arranque de lo que, en su día, ambiciono realizar: la biografía crítica de Dostoievski y el estudio a fondo de sus grandes novelas, lo que requerirá una dedicación y tiempo aún mayores.

La literatura rusa, en general, es un vasto campo de investigación para el estudioso, más habituado y familiarizado con el tratamiento de otras literaturas occidentales. De modo principal, los grandes novelistas rusos del siglo XIX *son versiones muy originales de las tendencias y cuestiones estéticas que preocuparon a las escuelas literarias europeas. Pero además ofrecen un* pathos *peculiar que los hace absorbentes. Son sujetos humanos a gran profundidad;*

especies poco frecuentes salvo en los abismos por donde sólo circulan las criaturas problemáticas. Dostoievski y Tolstoi están situados, aún, a mayor profundidad. Esto hace que cualquier trabajo crítico en torno a ambos resulte, a la vez, arriesgado y placentero, como toda aventura.

Así como en inglés, francés, italiano y alemán —por no hablar de las lenguas eslavas— los estudios sobre Dostoievski son abundantes, familiares al público y de primera calidad, nosotros no contamos en la bibliografía en lengua española más que con escasos trabajos de tal especie. Esta pobreza contribuye a justificar mi intento.

LAS NOVELAS DE DOSTOIEVSKI

Al leer una —cualquiera— novela de Dostoievski obtenemos, de inmediato, una impresión extraña y desconcertante: rebasando el ámbito psicológico en que habitualmente se manifiestan nuestras experiencias, el novelista nos sitúa en el centro de la "mismidad" humana; en el aposento secreto del ser donde todo es inseguridad y tiniebla. J. C. Powys, en su estudio sobre Dostoievski, lo apunta sagazmente: "Parece haber poseído —dice— un médium psíquico capaz de encarnar personalidades novelescas aptas para manejar ese juego de preguntas y respuestas que nos enfrentan con la autenticidad humana, por lo que su mundo es un mundo de cuatro dimensiones".[1] Esta característica de neumatólogo, a la que también se refiere su compatriota el filósofo Berdiaef, ha impresionado siempre a sus lectores y desconcertó gravemente a sus contemporáneos, tal como se desprende de la crítica que sus obras alcanzaron en vida, comenzando por las erróneas y ligeras interpretaciones de Bielinski que tanto daño habrían de producir al novelista en sus años jóvenes.[2] Hoy nos resulta más fácil entender la profundidad y aparente extrañamiento de su mundo novelesco después de los descubrimientos efectuados por el psicoanálisis, la psi-

1. J. C. Powys, *Dostoevski* (Londres, 1946).

2. Véase, en V. Seduro: *Dostoyevski in Russian Literary Criticism* (Nueva York, 1957) el capítulo I "The early radical critics", con un resumen de los juicios de Bielinski, Maikov, Dobroliuvov, Pisarev y Mijailovski.

cología profunda jungiana y la filosofía de la existencia, pero en su tiempo, Dostoievski produjo estupor y, en ocasiones, miedo. Es lo que trasluce la confesión de Strajov a Tolstoi tratando de justificar la biografía que escribió, por encargo, a la muerte del novelista.[3] "Todo el tiempo que empleé en escribirla tuve que luchar con un sentimiento de horror que surgía en el fondo de mi alma y que, en vano, pugné por vencer", o en el veredicto dado por Turgueniev seis meses después de morir Dostoievski, al compararle con el marqués de Sade.[4] Merejovski le tituló "talento cruel" y sus primeros traductores franceses —el conde de Vogüe, entre otros— formularon reservas acerca del peculiar carácter de algunas de sus criaturas y obras inasimilables para un público lector educado en otros patrones de comportamiento anímico.[5] Por el contrario, Nietzsche fue uno de los primeros en descubrir esta Atlántida novelesca con su mundo viviente peculiar, iniciando así la valoración de Dostoievski en occidente —en este caso como en tantos otros resultó ser Nietzsche el precursor y profeta de nuestro siglo— y emparentándose con él a través de lo que denominó "la voz de la sangre" espiritual.[6] Más adelante, Paul Claudel, en un ensayo publicado en la *Nouvelle Revue Française* (a. 1953) escribiría: "Dostoievski tuvo mucha influencia sobre mi visión de los caracteres; es el inventor del carácter polimorfo efectuando en psicología un descubrimiento equivalente al de De Vries en el mundo de la historia natural: la mutación espontánea... lo imprevisible, lo desconocido de la naturaleza humana, es lo que constituye el gran interés de Dostoievski. El hombre es un desconocido para sí mismo y nunca sabe lo que será capaz de realizar frente a una incitación nueva". André Gide, en su ya clásico estudio sobre el novelista: "Algunos espíritus precursores —escribe— se dan cuenta de que tras el gigantesco Tolstoi asoma, imponente, Dostoievski.

---

3. Ver, para una descripción de este episodio, el ensayo recogido en otro lugar de este libro, "La niña violada (un tema recurrente en las novelas de Dostoievski)".
4. Ver el ensayo, también recogido en este libro, "Dostoievski y Turgueniev".
5. El conde de Vogüe se negó a traducir en su totalidad *Los Hermanos Karamazov* por considerarla una novela inadecuada, nebulosa y sin sentido para el lector francés y sólo publicó algunos pasajes de ella.
6. Ver el ensayo, también recogido en este libro, "Dostoievski y Nietzsche".

Es él, Dostoievski, el nudo misterioso de la cadena. Algunos de los más caudalosos ríos fluyen de su cauce, y en sus aguas se mitiga, hoy día, la sed que abrasa a Europa. Es el, no Tolstoi, quien debe citarse junto a Ibsen y Nietzsche porque posee la grandeza de ambos y es, tal vez, el más importante de los tres".[7] Torres Bodet, en su ensayo *Inventores de realidad,* confiesa: "Las novelas de Dostoievski son las novelas de la congoja humana. El tema fundamental, la angustia del hombre sobre la tierra; su realidad, el sufrimiento; su doctrina, la responsabilidad... su lección más grande, hacernos sentir el valor inmenso de la irreemplazable miseria humana".[8] Y Ortega y Gasset dictamina: "En tanto que otros grandes declinan, arrastrados hacia el ocaso por la misteriosa resaca de los tiempos, Dostoievski se ha instalado en lo más alto. No es dudoso que se ha salvado del general naufragio padecido por la novela del siglo pasado en lo que va del corriente".[9]

Se podrían citar otros ejemplos ilustrativos de este proceso que va desde la incomprensión al redescubrimiento y el asombro. Es un itinerario que desde los últimos treinta años han recorrido incontables lectores y críticos, de forma que la bibliografía dostoievskiana va creciendo prodigiosamente y aún crecerá mucho más. Penetrar en su ámbito novelesco; esclarecer sus ideas, sus intuiciones o sus profecías es tarea difícil, sobre todo para la inteligencia occidental, educada en una metodología expositiva y un conjunto de supuestos ontológicos diferentes. Así, cualquier intento de estudio —incluyendo los ensayos que componen el presente libro— es insuficiente y acaso erróneo, pero la atracción es máxima, aun a riesgo de errar. Se debe a que Dostoievski ha evidenciado, con cien años de anticipación y para pasmo general, gran número de cuestiones que hoy nos preocupan tanto individual como colectivamente. Hemos visto crecer y desarrollarse al *hombre del subsuelo;* aumentar el clima de incertidumbres y angustias que rodean a la criatura humana en su intento por autoconocerse; la bús-

7. A. Gide, *Dostoievski* (Janer, 1930, Barcelona).
8. J. Torres Bodet, "Inventores de Realidad: Dostoievski", en *Obras Escogidas* (Fondo de Cultura, México, 1961).
9. J. Ortega y Gasset, "Ideas sobre la novela". OC. II (Revista de Occidente, Madrid, 1957).

queda de valores por él efectuada sigue siendo actual; inclusive se adentró en las peligrosas sirtes proféticas para anticipar los resultados de la aplicación de ciertas ideologías entonces apenas embrionarias. Un catálogo de tantas aproximaciones lo ha redactado René Fülöp Miller en su estudio, breve pero profundo, sobre el intuitivo, creyente y profético Fedor Mijailovich[10] y a él me remitiría para justificarme sin caer en la redundancia que significan las repeticiones. Pero como anécdota curiosa y digna de ser conocida, añadiré que no hace muchos años, un diputado inglés en la Cámara de los Comunes, Christopher Hollis, propuso, muy seriamente, en el parlamento: "Todo candidato a estos escaños debiera ser obligado a pasar un examen sobre Dostoievski antes de ser elegido".

La singularidad del continente novelesco dostoievskiano se debe, sobre todo, al hecho de que la novelística occidental moderna —la gran novela que se inicia con Honoré de Balzac—, es un tipo de novela que podríamos denominar centrífuga, es decir, proyectada hacia la sociedad o el hombre como sujeto social, y esta proyección abarca en su foco tanto la psicología como la ontología convertidas en objeto de observación exterior, mientras que las novelas de Dostoievski son centrípetas, es decir, se proyectan hacia la intimidad, centro o eje del individuo considerado como una mónada misteriosa e independiente. Se aducirá que novelistas como Proust y Kafka también son centrípetos a su modo, pero la interpretación de la mónada humana, cuando la efectúan, tiene lugar sin extraerla de un contexto social muy patente en la novela. Entender las circunstancias psicológicas del narrador proustiano no es fácil, en ocasiones, porque calan en las profundidades del ser. Pero tratar de entenderlas extrayéndolas del contexto social francés correspondiente a los primeros años de este siglo, y más concretamente, del contexto social delimitado por las formas de vida ociosa en la aristocracia y la burguesía, es tarea inútil y poco menos que imposible. En los relatos y novelas de Kafka hay siempre latente una sociedad que coacciona al típico *refusé* de su novelística;

10. R. F. Miller, *Fyodor Dostoievski; Insight, Faith and Prophecy* (Scribner, Londres, 1950). Hay traducción francesa y española.

es como es por ser sujeto fuertemente socializado y coaccionado por los formalismos jurídicos, las creencias y los tabúes éticos, etc. Pero un sujeto novelesco dostoievskiano *es* dentro o fuera de Rusia, de su sociedad, de su *milieu*. Raskolnikov vive y actúa en Petersburgo; de idéntico modo se comportaría en París o Copenhague: su problemática es interior, absolutamente centrada en la intimidad de la persona; carece de tiempo y lugar necesarios. Algo análogo sucede con Stavroguin, representante perfecto de la angustia ontológica y fuerza demoníaca, cuyos tenebrosos perfiles se harían visibles en cualquier ámbito humano. O con Kirillov, el "superhombre". O con el atormentado Iván Karamazov. O con el simbólico "asesinato del padre" que se da en la novela karamazoviana. En Dostoievski el sujeto novelesco permanece, siempre, vuelto hacia sí mismo o hacia Dios, tratando de desenredar la trama de relaciones que con Dios, su creencia, descreencia o nihilidad le entreteje y le hace ser así, como es, sujeto apegado a la profundidad y viviendo con desahogo en tales profundidades submarinas que nada saben de la superficie donde se construyen las termiteras humanas. Difícilmente encontramos en Dostoievski la descripción morosa y documentada de un ambiente social. Por ejemplo: el grupo familiar de los Yepánchines, que tanta importancia tienen en *El idiota,* y de los que sabemos son representativos de la nobleza, ¿cómo viven?, ¿cuáles son sus problemas cotidianos, sus ingresos, sus relaciones? ¿De qué modo el viejo Karamazov está integrado en la sociedad terrateniente rural? ¿Parfenio Rogojin es o no comerciante y cuál es su comercio?, etc., etc. Relaciones sociales fantasmáticas; decorados sociales intercambiables como en la escena teatral; hiato insalvable entre el comportamiento individual y los patrones colectivos de conducta. Dostoievski sale del apuro describiendo a brochazos, en las primeras páginas de sus novelas, un ambiente social y retira de su paso aquellos obstáculos que otro novelista acumularía para efectuar adecuadas descripciones. Después de este intento por dar forma a un convencional semivacío en el que se moverán sus criaturas manteniendo un mínimo de relaciones, se pone en marcha el hombre vivo, íntimo, con su enormidad problemática y sus posibilidades dialécticas.

Tal vacío de "lo social", la débil realidad exterior, es lo que impide catalogar a Dostoievski en escuelas de tradición europea muy delimitada, tales como el realismo y el naturalismo, aceptadas y exaltadas en Rusia durante los últimos decenios decimonónicos como decálogos del arte novelesco. Pero este vacío se compensa con una plenitud y densidad interiores que, en ocasiones, resultan difíciles de asimilar. Las criaturas novelescas de Dostoievski colman su mundo imaginario con tensiones y complejidades, aventuras espirituales y paisajes del espíritu que han hecho la delicia, en nuestros días, de la analítica existencial y la psicología profunda. El sentido de la vida, su gratuidad y derelicción, la ambivalencia originaria amor-odio, la oscura fuerza de lo irracional, arquetipos como el tanático y el de la Madre Tierra, el oscuro impulso numinoso que se expresa en el "timor domini"; todo esto y mucho más abarcan, confunden y desmenuzan en prolijos episodios las novelas de Dostoievski produciendo, con frecuencia, en el lector, un estado de ánimo que podríamos calificar de desagradable. Nos incita y nos irrita a la vez; quisiéramos desprendernos de su lectura y algo nos impele a proseguirla. Sentimos que se desgarra el velo protector de lo trivial; se dispersa la tranquilidad de lo cotidiano y común; nos saca del refugio de los convencionalismos construidos por la sociedad despersonalizada; se apodera de nosotros el *daimon* que abre lo oculto, lo inesperado y produce figuraciones de pesadilla. Esto es desapacible y poco confortador, sin duda, pero una vez sumidos en el vértigo de su dialéctica, ya no podemos retroceder.

Sin embargo, las novelas de Dostoievski, así como sus criaturas novelescas no son irreales; proceden de la tierra rusa y en ella actúan, ancladas por fuerzas de mayor consistencia que las puramente histórico-temporales. Son hijos de la tierra actuando en un perímetro temporal que les cubre con su anécdota exterior, pero estos terrícolas ostentan una marca muy singular que les diferencia de las personas naturales movidas sólo a impulsos biológicos. Son existencias —diría utilizando un término de Jaspers— que se autentifican y trascienden en una búsqueda de sí mismas. Tras los enormes diálogos que mantienen entre sí, con frecuencia despro-

vistos de una coherente relación con lo inmediato que les circunda, observamos una preocupación constante por esclarecer la autenticidad de sus vidas. Es frecuente encontrar en los críticos de Dostoievski, empadronados en el marxismo o en la crítica ya clásica decimonónica del grupo liberal revolucionario ruso, una constante referencia peyorativa a la despreocupación de Dostoievski por describir las relaciones de trabajo o económicas de la sociedad. Es cierto. Los funcionarios, terratenientes, nobles, estudiantes, mujeres, militares o clérigos que ocupan las páginas de sus novelas hablan y actúan en función de cuestiones que parecen estar más allá del mundo de la *praxis*. Pero Dostoievski, ya se ha señalado, no es un realista descriptor de la sociedad, sino un ontólogo descriptor del ser en el mundo, y sus personajes novelescos hablan y actúan desde una dimensión diferente; desde la profundidad del hombre, aun en sus conversaciones más triviales en apariencia. Y tratan de comunicarse unas con otras —utilizo de nuevo la terminología de Jaspers— desde situaciones límites imaginarias tales como la muerte, la culpa, el dolor, la solidaridad. Como nuestro vivir cotidiano y nuestras experiencias literarias más comunes moran en el plano superficial de la falsa comunicación —entendemos con frecuencia por "comunicación" la red de relaciones sociales que nos permite convivir sin practicar la antropofagia— esta, en apariencia, frenética actividad espiritual de los personajes dostoievskianos puede parecernos insensata y no real.

También nos asusta un algo su profundidad y su profetismo. Son sujetos abyectos o puros, dados a proveer el futuro humano, el *escaton* apocalíptico o la Ciudad de Dios. No es habitual, para nosotros, educados en la creencia católica, conciliar visionarismo y pecado, ya que, de acuerdo con nuestra normativa, el visionario es siempre un "puro". Admitimos experiencias místicas aunque no las comprendemos y las aceptamos como posibles en una Santa Teresa o un San Juan de la Cruz, como también admitimos que nos hablen *ellos* de tales experiencias. Pero no admitimos que lo hagan Celestina o los desgarrados personajes del mundo infrahumano de Quevedo. Sin embargo, los impuros o abyectos dostoievskianos parecen ocuparse de lo más natural cuando, desde el fondo

de sus ruinas éticas o morales, hablan de pureza, de Dios, de ideales. Esto se debe, también, a la dimensión ontológica desde la que nos hablan; una dimensión en la que es difícil establecer fronteras entre el bien y el mal, la justicia y la injusticia, la virtud y el pecado.

Lo anterior, no obstante su excesiva carga ideológica e intelectual —suficiente para destruir la novela de cualquier mediano novelador— mantiene un equilibrio con la estructura poética necesaria para que la novela no se convierta en un ensayo o una tesis más o menos barnizada de ficción. En Dostoievski, su ficción novelesca envuelve, y asimila al pensamiento discursivo; le hace carne de su carne. Podemos, los comentaristas y exegetas, analizar tejido tan rico y espeso, pero esto no significa otra cosa que operar un cuerpo vivo para darle muerte y entender, más tarde, su anatomía. De aquí la variedad de comentarios y glosas que Dostoievski ha suscitado, suscita y suscitará en ritmo creciente. La dialéctica de sus ideas encarna en cuerpos poéticos; al tratar de disociarles de la corporeidad que les sostiene, las ideas se tornan con frecuencia, oscuras, y cada vez presentan a la vista crítica nuevos matices y distintas posibilidades de reordenación.

Terminaré con esta visión global del orbe novelesco de Dostoievski añadiendo que no es posible entrar a fondo en su comprensión si no se conoce el fondo de su propia vida, la novela de su vida. Pocas biografías más ilustrativas de un escritor que la de Dostoievski; también pocas más dotadas de elementos que se viertan hacia la anécdota o la confusión interpretativa. Su misma riqueza obliga a manejar con sumo tacto las relaciones entre vivencias empíricas y creación poética. Las criaturas de Dostoieski portan, aun admitido el misterio de sus existencias, una luz esclarecedora que permite examinarlas en contraste con las experiencias personales de su creador, sus errores, fracasos y comportamiento social no siempre dentro de una pacata y moral ética burguesa. Hay en el vivir de Dostoievski episodios grávidos de dramatismo con los que se precisa contar, a modo de referencia sorda y permanente, al hacer la lectura de sus novelas. Uno de ellos se refiere a la inmanente constitución psicobiológica de Dostoievski:

su epilepsia. Otro, al trauma que produjo en él haber sido condenado a muerte y casi ejecutado; experiencia límite a la que contadísimos humanos llegaron y pudieron después dar cuenta, tras de la cual reaparece otro hombre —Lázaro— vuelto a la vida, en este caso por medios naturales. La tercera, sus años de presidio en la *Kátorga* siberiana junto con criminales y sujetos al margen de la sociedad. Lo demás de su vivir, con ser agitado y tumultuoso (podría colmar la biografía de cualquier otro con sus relieves), resulta condicionado por las tres primeras y grandes experiencias. Tales tres aconteceres le sitúan en los límites del vivir normal o de lo que entendemos por vivir normal, sobre una línea inestable y fronteriza dentro y fuera de la vida, dentro y fuera de la comunidad humana, dentro y fuera de la salud. He aquí una monstruosidad, un caso teratológico si se quiere. La maravilla es que tal anomalía haya podido trascender en perfectas obras de arte en lugar de hundirse en el manicomio o el encanallamiento.

EL EXTRAÑO PERFIL: LA EPILEPSIA

Investigar en la psicología del creador literario, especialmente cuando éste presenta características geniales, ofrece grandes atractivos pero también se está sujeto a cometer errores o a desplegar en exceso la fantasía. Es un pasatiempo apasionante, sin duda, pero engañador. En el caso de Dostoievski la tentación es máxima, no sólo por las características excepcionales de su obra, tan profunda como morbosa, sino por las características también poco comunes de su persona. Durante su vida, los coetáneos las subrayaron más de una vez para mejor entenderle, justificarle o censurarle. En su juventud, algunos amigos le consideraron un "loco" —término, este, de suficiente ambigüedad como para definir cualquier singularidad en la conducta. Al morir, Turgueniev le comparó con otro brillante anormal, el marqués de Sade; Freud, más tarde, canonizó su complejo de Edipo; Nietzsche le consideró su congénere y Claudel le tituló "perverso polimorfo" a la vez que Tomás Mann le introducía en el catálogo de los anormales sexuales. Que la psique de Dostoievski no fue normal parece indudable, ya que una enfermedad tan milenaria como misteriosa, la epilepsia, le abatió durante toda su vida. Que esta psique condicionara, con su anormalidad, la anormalidad de su obra novelesca, ya es más dudoso. Karl Jaspers ha delimitado con claridad las fronteras entre la enfermedad y la creación poética, demostrando que "el espíritu se halla por encima de la antinomia salud-enfermedad", ya que

ésta se nutre, por igual, de fuentes tituladas normales que de trastornos psíquicos y para encarnarse "elige las condiciones psicológicas a que se adapta mejor".[1] En el caso Dostoievski, su epilepsia fue un posible estímulo para la creación literaria y, sin duda, una fuente de experiencias muy particular sobre las cuales nos ha documentado, él mismo, más de una vez, a través de sus personajes literarios. Diríase que fue su *daimonion,* ese factor inexplicable, original e insólito que diferencia las naturalezas geniales de las comunes y hace a individuos de muy difícil comprensión y convivencia, ejemplares abiertos hacia otras posibilidades de ser hombre.[2]

En la relativa medida en que puede hablarse de antecedentes y analogías hereditarias, su familia muestra una carga psicológica morbosa, aunque conviene considerar los antecedentes familiares más que a título de influencias somáticas como sistema de reflejos psíquicos sobre el sujeto —reduciendo así algunas fantasías a que han sido proclives sus biógrafos. La *Slavonic Review,* en el año 1930, examinó en un artículo el árbol genealógico dostoievskiano proporcionando informaciones acerca de trescientos sesenta individuos, la mayor parte de las cuales sólo tiene un valor de curiosidad y testimonia un esfuerzo, no por meritorio, menos inútil. Este frondoso ramaje nos remonta hasta el año 1508 en que un boyardo, Danila Ivanovich Irtischevich, recibió una porción de la aldea Dostoievo modificando por ello su apellido y el de sus sucesores. Este Danila era descendiente de una familia tártara lle-

---

1. K. Jaspers, *Genio y locura* (Aguilar. Madrid, 1955). El estudio está destinado, principalmente, a establecer la compatibilidad, en la mayoría de los casos, entre esquizofrenia y obra de arte, pero es aplicable a todo proceso creador de carácter enfermizo.

2. "A la simple aptitud debe sumarse, en el genio, el *daimonion,* el cual parece que tiene mucho que ver, interiormente, con el elemento psicopático. Tal factor demoníaco es este algo en apariencia inexplicable, la originalidad espiritual, las ideas insólitas y las extraordinarias pasiones que encierra la naturaleza del genio...esta fragilidad e hipersensibilidad para las diferencias y las relaciones; este contraste, extraño con frecuencia, en lo íntimo de la personalidad, factores todos que condicionan la gran importancia espiritual del genio, sus pasiones, su inquieta impulsividad interior. Estos elementos esenciales demoníacos son idénticos a los rasgos psicopáticos...y en el análisis biográfico es imposible, con frecuencia, separarles" (E. Kretschmer, *Hombres geniales.* [Labor. Madrid. 1954]).

gada a Rusia con la Horda Dorada; después se produjeron diversas mezclas de sangres lituana, polaca y eslava. Al llegar a los padres de Dostoievski nos encontramos con un mestizaje tártaro y eslavo (por parte de la madre). El doctor Mijail Andrevich Dostoievski, padre del novelista, fue un sujeto de carácter raro, irritable y proclive a la anormalidad, y la madre, María Fedorovna Netchaieva, hija de comerciantes, persona de dulce condición y enferma de tuberculosis. El doctor Dostoievski padeció de alternantes ciclos maníaco-depresivos producidos por el alcohol. Un retrato al pastel de Popov, que se conserva en el museo Dostoievski de Moscú, es toda la iconografía que conocemos del matrimonio: María Fedorovna vestida y peinada a la moda de 1820, con el pelo en bandós encuadrando un rostro insignificante, ojos grandes y labios finos que caracterizan desconfianza y sufrimiento; Mijail Andrevich con su faz ruda y gruesa boca, mentón cuadrado, largas patillas, mirada fija y aire militar, al que contribuye su bordado uniforme.

Los años de infancia de Dostoievski fueron de vida monótona sometida a una disciplina férrea y confinada en espacios cerrados, ya que el doctor Dostoievski era médico del hospital Marinski de Moscú y vivía en uno de sus pabellones. Les estaba prohibido a los niños acercarse a la verja del jardín para que no se comunicasen con los enfermos, pero Fedor desatendía, con frecuencia, la prohibición. Más tarde, cuando el médico adquirió la propiedad rural de Darovoye, los niños la visitaban durante el verano, acompañando a su madre enferma, retirada al campo hasta su muerte. Por cierto que el esposo, quien la trató con dureza y despego durante el matrimonio, hizo esculpir para ella un monumento funerario en el cementerio del lugar. E. H. Carr señala en su biografía la atmósfera de insoportable confinamiento que impregna la obra entera de Dostoievski, característica esta de sus primeras impresiones infantiles.

La crítica literaria que utiliza el psicoanálisis para clarificar los oscuros e hipotéticos años de infancia del escritor, tiene en Dostoievski terreno fértil para sus deducciones, ya que las relaciones entre padre e hijo parecen haber sido tensas y dramáticas.

Se descubre en ellas el estado lábil propicio para el desarrollo de la enfermedad que aquejó a Dostoievski durante toda su vida. También del triangular complejo freudiano nutrido de las relaciones padre-madre-hijo provendría su obsesiva conciencia de culpa, sublimada más adelante como culpa ontológica y hundiendo sus raíces en un crimen imaginario del cual sería la más fiel representación literaria el asesinato del viejo Karamazov por su hijo. Tanto el padre de Dostoievski como el de Sören Kierkegaard fueron personas de fuerte y sombrío relieve y las relaciones afectivas con sus hijos estuvieron cargadas, en ambos casos, de un fuerte *pathos* trágico. Por ello, en los dos escritores se produjeron curiosas analogías de temperamento que han llevado a sus estudiosos a más de una identidad en el orbe de las conceptualizaciones ideológicas. Avaro, el doctor Dostoievski convertía en un escándalo cualquier petición de dinero que consideraba excesiva: las cuentas de la casa, un par de botas, un lápiz. Era cruel y sentimental, como lo prueba el episodio del mausoleo antes mencionado, y bebía mucho. Andrés Dostoievski cuenta que no los dejaba en libertad para salir solos, ni les daba dinero, ni les permitía relaciones con el sexo contrario. A sus hijas menores, estando ya viudo y residiendo en Darovoye, teníalas sometidas a implacable vigilancia para impedir su trato con galanes, al extremo de registrar bajo sus camas, todas las noches, por ver si hallaba en ellas algún contrabando amoroso. El sistema de relaciones que se derivó de la convivencia con semejante persona atormentó a Dostoievski hasta sus años de madurez. El alcoholismo fue otra de las taras del doctor Dostoievski y, según manifiesta su propia nieta, hizo con eso la desgracia de casi todos sus hijos. Mijail y Nicolás heredaron el gusto por la bebida y el segundo no pudo nunca terminar sus estudios ni hacer nada de provecho. Bárbara, la hija mayor, fue la más desdichada de todos: avarienta como su padre, vivió en Moscú ya viuda y en la más voluntaria miseria, teniendo medios para llevar una existencia más decorosa. Un día, el portero de la casa, sospechando que tenía una fortuna escondida, la asesinó. La tara familiar extendióse a las generaciones más jóvenes. Tuvo un hijo de inteligencia muy limitada, lo que no le impidió llegar a ser médico militar como su abuelo. Los descendientes de la hermana de Dos-

toievski, Vera, fueron desequilibrados mentales. En cuanto a los hijos de Dostoievski, todos ellos tuvieron personalidades mórbidas y enfermizas. Liuba, su hija, vivió célibe hasta los 57 años y tuvo que pasar gran parte de su vida cuidando una salud afectada por imaginarias o reales enfermedades de claro origen neurótico. Sus obras de ficción (fue escritora mediocre) aparecen pobladas de enfermos mentales. Fedor, el hijo, presentó síntomas de herencia epiléptica, era también un neurótico, se casó varias veces y padeció el peso de la fama paterna.

Freud considera que las crisis de epilepsia fueron, en Dostoievski, claros síntomas de una neurosis y significativos de una grave histeria. Aunque no cuenta con datos absolutos para establecer el diagnóstico, sí con los suficientes, a su juicio, para documentar la hipótesis.[3] Es difícil establecer la raíz patológica de esta enfermedad que oscila entre producir una destrucción intelectual del sujeto o una exaltación, también anormal, de su inteligencia. Se trata —según Freud— de un modo de exteriorización de los instintos sexuales; estos instintos, reprimidos por un estado neurótico, se convierten en histéricos y se exteriorizan por medio del ataque epiléptico. Cuando la epilepsia es de carácter orgánico resultan incurables y no es aplicable el síndrome anterior. Para Freud, la epilepsia de Dostoievski parece haber pertenecido al primer grupo, aunque le fue imposible demostrarlo. Los primeros ataques se remontan a los años de adolescencia aunque sólo toman cuerpo en ligeros síntomas para hacerse ya francamente epilépticos después del espantoso acontecimiento del asesinato de su padre por los siervos de Darovoye. De hecho, Freud, reduce la relación de Dostoievski con su padre a un complejo de Edipo seguido de un largo proceso autopunitivo. Es decir, habiendo deseado Dostoievski, desde muy niño, la muerte del padre se castigó después, durante toda su vida, por ello. Llevó a cabo, primero, la transferencia padre-zar, a fin de consumar simbólicamente el asesinato y más tarde sobrevino el arrepentimiento con la consiguiente transformación de

---

3. S. Freud. *Obras Completas,* "Dostoievski y el parricidio" (Madrid. Aguilar, 1950).

su ideología revolucionaria, sublimando objetivamente el oscuro impulso de autocastigo. De hecho, los documentos biográficos parecerían probarlo, así como los novelescos, pero son demasiado expresivos y elaborados para aceptar la teoría sin reservas, cuando menos sin estimar que este aspecto de la intimidad de Dostoievski no es toda la intimidad compleja y plural del escritor rodeado de influencias intelectuales, sociales y estéticas. En cuanto se refiere a la epilepsia, parece no haber suficiente correlación entre el complejo y la enfermedad. Los datos con que contamos, y a los que me referiré por extenso más adelante, revelan que la enfermedad no apareció durante los años juveniles, sino más tarde, y que sus ciclos de desarrollo y reducción no mantuvieron un claro paralelismo con las curvas psicológicas de autopunición y castigo. Así, durante los años de presidio, cuando el duro encierro hacía innecesario cualquier otro tipo de sanción fue cuando se presentó con ímpetu el *gran mal.* Los únicos hechos comprobables con que contamos respecto a la ambivalencia amor-odio con relación al padre son su correspondencia, donde habla de una culpa nunca especificada; algunos de sus sueños, al curso de los cuales se le aparecía su padre con terrible y severo aspecto; la tristeza sin objeto que le invadía con frecuencia como si hubiera cometido algún crimen contra alguien y, finalmente, la anécdota de su primera crisis epiléptica que tuvo lugar al encontrarse bruscamente con un entierro en las calles de Moscú, poco después de la muerte del doctor, asesinado por sus propios siervos de Darovoye. Desde una perspectiva literaria habría que contar con las complejas relaciones que mantienen padres e hijos en sus novelas *Demonios, El adolescente* y *Los hermanos Karamazov,* tema central, obsesivo y gradualmente desarrollado en las tres. En las escasas cartas que poseemos del joven Dostoievski dirigidas a su padre, se testimonia poco afecto y mucho respeto, lo que quizás se corresponda con los modos de trato familiar en su tiempo, pero de todas formas no debemos desdeñar el siguiente testimonio de Liuba Dostoievskaia: "He creído siempre que mi padre pensó en el suyo al crear el tipo del viejo Karamazov... ciertos rasgos de su carácter son comunes a los dos. Al crearlo, posiblemente recordó

su avaricia, su gusto por la bebida y la repelencia física que provocaba en todos sus hijos".[4]

Reconstruir la exacta cronología de sus síndromes epilépticos no es fácil. Dostoievski sólo tuvo conciencia de su mal a partir de los años de presidio y fueron los extraños quienes percibieron, desde muy temprano, su desequilibrio nervioso. No dudamos que los ataques epilépticos tuvieron su expresión primaria en las depresiones, terrores místicos, gesticulación extemporánea y claustrofobia que le asediaron cuando aún era estudiante. En su correspondencia de estos años se encuentran, con frecuencia, expresiones como esta: "No he vivido nunca momentos tan penosos", "estoy sumido en horrible tristeza", "mi salud anda mal y tengo un miedo horrible", "huyo de todo y necesito tener salud para escribir", lo que se acentúa más adelante cuando decide entregarse, de modo exclusivo, a la literatura. Fueron tiempos duros para el novel escritor y sólo su hermano Mijail supo de las dificultades y trastornos que padeció, tal como se puede apreciar leyendo la correspondencia cruzada entre ambos.[5]

El fracaso subsiguiente a la publicación de su primera novela *Pobres gentes* y el desdén y burlas de que fue objeto por parte de la juventud literaria de la época (véase, al respecto, el estudio "Dostoievski y Turgueniev" en otro lugar de esta misma obra), acentuaron el desequilibrio psíquico. "Durante este período —escribe J. A. Lloyd—, tras el fracaso subsiguiente al éxito de la primera novela, Dostoievski se hunde en la depresión... se torna aprensivo a toda suerte de calamidades incluyendo la insania y experimenta parcialmente ese terror místico que reaparecerá en años posteriores". Su hija Liuba, en la obra mencionada, insiste en la presentación de análogo cuadro: "Duda de su talento, su salud se altera, se torna nervioso, histérico. La epilepsia acechaba no habiéndose declarado aún, pero le oprimía terriblemente. Huía de los salones, permanecía encerrado en casa durante largo tiempo o

4. Liuba Dostoievskaia (Aimée) *Vie de Dostoievski par sa fille* (Emil-Paul. París, 1926).

5. Dostoievski, *Correspondence* (Edic. Arban). Véanse las cartas Nos. 33, 34, 35, 37, 48 y 50 del primer volumen.

erraba por las calles más sombrías de Petersburgo. Hablaba caminando, gesticulaba y hacía volver el rostro a los paseantes. Los amigos a quienes encontraba le creían loco".[6] Fue por esta época cuando Bielinski manifestaría: "Lo que necesita es un tratamiento médico; su actitud proviene de una exaltación de los nervios".

Durante el período que transcurrió en la prisión de Petropavloski, esperando el juicio por conspiración terrorista que concluiría en su condena a muerte, subsiguiente indulto y años de permanencia en la *Kátorga* siberiana, los trastornos nerviosos crecieron de manera alarmante. Se queja en sus cartas de dormir muy poco y padecer pesadillas, sentir dolores de pecho, parecerle que el suelo se mueve bajo los pies como si la celda fuera la cabina de un barco. Es un período de hipocondría, éste, que se justifica por la tensión nerviosa en que se encontraba no ignorando la gravedad de la acusación que pesaba sobre él.[7] Pero sólo más tarde, ya condenado a presidio y cumpliendo la condena, se presentaría, con todas sus características, el mal epiléptico. En 1854, después de diversos diagnósticos médicos, se decide a aceptar el resultado: "la rotura de mi sistema nervioso me ha producido el *gran mal*, pero las crisis son raras".[8] Los años de destierro como soldado en Semipalatinsk acentúan la enfermedad y ofrecen un cuadro alucinante que coincide con su apasionamiento por María Issaievna y las patéticas y grotescas aventuras que le acompañaron. No obstante, Dostoievski se negaba a aceptar como definitivo su destino y aún aguardó nuevos diagnósticos que le confortaran: "Deseo consultar a médicos de valía para saber cuál es mi enfermedad; qué son estas

---

6. Liuba Dostoievskaia, *op. cit.* El doctor Janovski manifestó a la familia, años más tarde, que desde los dieciocho años Dostoievski sufría una enfermedad parecida a la epilepsia. Añádase a lo anterior esta confesión de D. V. Grigorovich, su amigo de adolescencia, en *Letters of Fiodor Mihailovitch Dostoievski* (Chatto Windus. Londres, 1917): "A despecho de su natural reticente y su aversión a la franqueza expresiva propia de los jóvenes, creo que recíprocó mi afecto. Dostoievski parecía estar siempre abstraído, no tomaba parte en las discusiones de los demás y generalmente permanecía en un rincón de la sala con un libro; su lugar favorito era la clase cuarta, bajo la ventana".
7. Dostoievski, *Correspondence* (edic. Arbán). Cartas 55, 56 y 57 del volumen I.
8. *Id.*, Carta 59.

crisis que se repiten constantes y que cada vez desarticulan más mi memoria y temo me lleven, algún día, a la demencia... cada vez tengo menos coraje; el abatimiento y una especie de humillación moral son la consecuencia de mis crisis".[9] Durante su viaje de bodas tuvo un ataque tan fuerte que aterró a la desprevenida esposa y le dejó humillado y desolado. Un doctor consultado al efecto eliminó sus dudas afirmándole que, pese a lo que otros médicos hubiesen diagnosticado, se trataba del *gran mal* y podía esperar, durante uno de los ataques, correr el grave riesgo de ahogarse a causa de los espasmos en la garganta. "Comprende —escribe Dostoievski a su hermano—, los desesperados pensamientos que dan vueltas en mi cabeza. Me casé confiado enteramente en los médicos que afirmaron eran crisis nerviosas que podrían desaparecer con el cambio de vida. Si hubiese estado seguro de mi verdadera enfermedad no me hubiera casado".[10]

A partir de entonces, la epilepsia se instala en su paciente durante largos años y las crisis, con mayores o menores intervalos, pasan a ser parte constitutiva de su personalidad y, lo que es más importante, factor en la producción literaria. La correspondencia, hasta casi poco antes de su muerte, en que de forma misteriosa los ataques se fueron reduciendo, está llena de descripciones muy gráficas del proceso[11] y en sus propias novelas, principalmente *El*

9. *Id.*, Carta 82.

10. *Id.*, Carta 93.

11. He aquí algunas citas al respecto: carta al Zar Alejandro II implorando una reducción en su condena (10-10-1859): "Mi enfermedad va empeorando siempre. Con cada ataque pierdo la memoria, la capacidad imaginativa y las fuerzas física y espiritual". Carta a Turgueniev (1º-10-63): "Si bien mi salud se ha mejorado extraordinariamente, dentro de dos meses estaré de nuevo arruinado". A. Mijail Dostoievski (9-12-1864): "Hace dos semanas que estoy enfermo y en los últimos días siempre peor. He tenido dos ataques y esto no es lo más grave; las hemorroides me producen gran sufrimiento y a causa de ellas no puedo trabajar en nada". Al mismo (2-4-1864): "La mayor parte del pasado mes estuve enfermo y ahora comienzo a sentirme mejor". A Anna Grigorievna (29-12-1866): "Me siento muy triste, con una tristeza sin razón, como si hubiese cometido un delito contra alguien" (después de sufrir el ataque). A Polina Suslova (23-4-1867): "Espero conseguir en el extranjero un mejoramiento de mi epilepsia. En Petersburgo y en los últimos tiempos, me ha resultado casi imposible trabajar. No puedo hacerlo de noche porque, de súbito, me sobreviene el ataque. A Apollon Maikov (28-8-1867): "Los accesos comenzaron a repetirse cada semana y tuve conciencia de que mi desequilibrio nervioso y cerebral era insoportable". Al

Idiota, lo transforma en materia estética de alto interés, no sólo para el lector común, sino para el clínico. Resultaría monótono acumular citas al respecto. Se observa en el gráfico de las crisis una mayor recurrencia en períodos de excitación o exceso de trabajo; una atonía subsiguiente, de larga duración en ocasiones, que le impide escribir y, al final, una resignación casi heroica cuya característica es contar con la enfermedad como se cuenta con un accidente orgánico normal —el sueño o el dolor de cabeza. Hay períodos durante los cuales el ataque se produce casi semanalmente para desaparecer, después, durante meses. Recojo, en nota, algunas citas bien expresivas de estos ciclos que vienen acompañados, con frecuencia, de otras enfermedades subsidiarias tales como almorranas, ahogos de los bronquios y finalmente un enfisema. Dostoievski concurría periódicamente a ciertos balnearios curativos, aunque nunca comprobó satisfactoriamente el resultado de estos viajes. Comenzaba el ataque con violentas convulsiones después de varios días en que su humor se tornaba irritable y cambiante. En una ocasión le sobrevino a media noche, cuando acababa de encender un cigarrillo y paseaba por la habitación, permaneciendo en estado de inconsciencia más de cuarenta minutos; al volver en sí se encontró sentado en el escritorio con cuatro ciga-

---

mismo (15-9-1867): "Apenas llegado a Ginebra se han recomenzado los ataques, ¡y qué ataques! De diez en diez y por cinco quedé privado del total conocimiento. Soy un hombre acabado. Al mismo (21-10-1867): "En cuanto a mi trabajo, no escribo nada y me siento como inútil. En tanto, los ataques me agobian constantemente y después de cada uno de ellos, durante cuatro días, no me recobro del todo". Al mismo (12-2-1870): "Después de un largo intervalo han vuelto los ataques epilépticos y me han abatido e irritado, especialmente porque me impiden trabajar".

La curva recesiva parece haberse iniciado a partir de 1871, cuando Dostoievski organizó, al fin, su vida doméstica en forma regular, así como su vida sexual con una esposa joven y físicamente sana —lo que serviría de argumento a quienes relacionan la epilepsia con un desajuste en la sexualidad del enfermo. Basta, para documentarlo, con una breve referencia a sus cartas: 18-3-1871: "Cuando tardan en darme los ataques y luego se presentan de pronto, siempre me dejan en un estado de depresión psíquica enorme, de suerte que friso en la desesperación. Antes solían durarme unos tres días pero ahora me duran siete u ocho aunque los ataques son menos frecuentes". 13-6-1875: "Espero todos los días un ataque de epilepsia pero no viene. Es extraño, mas, parece que disminuyen, cosa que no sucedía en años pasados. Sin duda es acción evidente de la cura de aguas". 7-3-1877: "He tenido tres ataques de mi enfermedad, algo que no sucedía desde hace muchos años con tanta fuerza y frecuencia". Las últimas dos crisis tuvieron lugar después del homenaje a Puschkin, repleto de emociones y disgustos para el escritor.

trillos enrollados antes de recobrar el conocimiento, lo que comprueba el automatismo que suele seguir a las convulsiones. En otra ocasión le faltó poco para ahogarse en la bañera. Acostumbraba a poner un colchón junto a la cama para que, en caso de tener el ataque durante el sueño, no se lastimara al caer.

La descripción que nos ofrece en *El Idiota* (parte II, cap. V) de los ataques epilépticos que sufre el príncipe Mischkin es un trasunto de sus propias experiencias:

> En su estado epiléptico había un grado, casi inmediatamente después del ataque en que, de pronto, en medio de la tristeza, de la bruma, de la opresión espiritual, parecía a veces inflamársele el cerebro, y en un estallido extraordinario exaltar al mismo tiempo todas sus energías vitales. La sensación de vida, la consciencia, casi se duplicaba en aquellos instantes que se prolongaban como relámpagos. Alma, corazón, se iluminaban con desusada luz; todas sus agitaciones, todas sus dudas, toda su inquietud, parecían amansarse de pronto, sumirse en una altísima serenidad henchida de júbilo, y unas ilusiones radiantes, armoniosas, llenas de razón y razones definitivas. En tales instantes aquellas vislumbres no eran, todavía sino el presentimiento de aquel segundo definitivo (nunca más de un segundo) en que empezaba el verdadero ataque. Aquel segundo era indudablemente insufrible. Al recordar, luego, tal momento, ya restablecido, solía decirse con frecuencia que todos aquellos relámpagos y vislumbres de suprema sensación y consciencia de sí mismo y acaso de un supremo existir no eran otra cosa que la enfermedad, la interrupción del estado normal, y si era así, entonces aquello no era en absoluto un supremo existir, sino que, por el contrario, había de tenerse por más insignificante. Y, no obstante, hubo de llegar finalmente a una consecuencia sumamente paradójica: ¿Qué importa que se trate de una enfermedad? ¿Qué importa que sea una exaltación anormal si el resultado es el mismo, si la sensación experimentada, cuando se la recuerda y se la analiza en estado de salud, se muestra en un supremo grado de armonía, de belleza; infunde un sentimiento hasta allí ignorado y no presentido de plenitud, de mesura, de paz, y de un inspirado, iluminado fundirse en la suprema síntesis de la vida?... Si en aquel segundo, es decir, en el último momento consciente anterior al ataque, tenía tiempo para decirse de un modo claro y lúcido: "Por este momento daría yo toda la vida", era indudable que aquel momento valía para él la vida entera. En ese momento —así le dijo una vez a Rogochin— se me hace comprensible esa frase extraordinaria de que ya no habrá más tiempo.

Otras descripciones, entreveradas en su correspondencia, coinciden con esta exposición literaria. Dos síntomas parecen característicos del ataque: el inefable sentimiento de éxtasis, de iluminación interior y de armonía precedente al espasmo (que se manifiesta verbalmente por medio de un breve e inarticulado grito humano) y el estado de depresión, tristeza y desolación que le sigue ("el estupor, la niebla mental, el idiotismo eran para él la clara consecuencia de aquellos supremos instantes", manifiesta Mischkin). Tal estado depresivo, aclara en otra ocasión, estaba señalado por una sensación de ser criminal, culpable de algo no conocido; de un terrible crimen, por ejemplo. Esta conclusión parece haber inducido a Freud a considerar que las crisis de epilepsia fueron, en Dostoievski, los síntomas claros de una neurosis; una histeria grave anclada en el complejo de Edipo antes mencionado.

Los médicos y psiquiatras no parecen haber dado con las causas del *gran mal* o *mal sagrado.* Desde los tiempos en que se consideraba producto del *morbus astralis* o *morbus demoniacus* (el primero en Roma, en el Medioevo el segundo) hasta hoy, lo único sabido es que se trata de un importante trastorno nervioso anclado en las mismas fuentes de la vida; trastorno hereditario en ocasiones, afección constitucional, por tanto, y familiar, lo que no explica su etiología. O bien, producto de ciertas intoxicaciones; acaso un veneno que elabora el organismo a causa de trastornos metabólicos (exceso de amoníaco, calcio, insulina o ciertos alcaloides). O un impacto anafiláctico en el sistema neurovegetativo. O una insuficiencia de secreción en la paratiroides. Los diagnósticos basados en perturbaciones fisiológicas carecen de autoridad para quienes estiman la epilepsia como resultado de trastornos psicológicos, acaso como una exteriorización anormal del instinto sexual; especie de enorme acto erótico que se manifiesta de modo impetuoso y explosivo. Pero sea cual sea su origen, la epilepsia es una marca decisiva para quien la padece y afecta esencialmente a la misma raíz de su existencia. Lo más singular es que la excepción del epiléptico capaz de integrar su enfermedad en el conjunto de su vida, se produce raras veces. Lo habitual, la regla, es todo lo contrario: el enfermo siente cómo gradualmente se des-

truye su intelecto hasta sumirse en la imbecilidad. O bien, padece crisis autodestructivas que le inducen al suicidio o la mutilación del cuerpo. Así, Dostoievski pudo sentirse dichoso, no obstante sus sufrimientos, por haberle sido dado el don de transferir su enfermedad al ámbito de la creación literaria; padecerla y gozarla al mismo tiempo.

Aunque, cuando se habla de enfermedad, ¿qué pretendemos decir con ello? Tomás Mann, en su estudio acerca de Dostoievski,[12] se ha propuesto la misma cuestión con indudable agudeza de espíritu. ¿Podríamos titular enfermos a Dostoievski, a Nietzsche, Strindberg, Nerval, Poe, Hölderlin? Parece indudable arrogancia y compararles con cualquier imbécil cuyo padecimiento no se refleja en la vida del espíritu sería grave error. En el primer caso, la enfermedad o lo así titulado es un bien para la vida humana; mucho más que cualquier estado normal que los médicos garanticen y el enfermo puede ser considerado un benefactor de la humanidad —excuse el lector título tan pretencioso a los efectos de una mejor comprensión de lo que trata de decirse—, mucho más deseable que millares de saludables bestias. Porque la enfermedad parece fecundar, casi siempre, al llamado *genio* y la salud casi nunca. Hordas de equilibrados sujetos admiran o aprovechan los productos intelectuales del enfermo; otros los utilizan para efectuar transferencias psíquicas que les impiden, a su vez, convertirse en desequilibrados. La enfermedad y la salud son facetas de la vida; espejos que producen diferentes refracciones e iluminan matices del existir. De modo principal las equívocamente tituladas "enfermedades nerviosas" que no son, con frecuencia, otra cosa que formas de inadecuación a ciertos patrones de existencia. Esta inadecuación y su peculiar modo de manifestarse en el ámbito de la sensibilidad han sido bellamente descritos por Proust:

> Usted pertenece a esa familia magnífica y lamentable que es la sal de la tierra. Todas las cosas grandes que conocemos nos vienen de los nerviosos. Son ellos, y nadie más, los que han fundado las re-

12. T. Mann, prefacio a *The Short Novels of Dostoevski.*

ligiones y compuesto las grandes obras. El mundo no sabrá, jamás, lo que les debe ni, sobre todo, lo que han sufrido ellos para dárselo. Saboreamos buena música, bellos cuadros, mil delicadezas, pero no sabemos lo que han costado a los que las inventaron, cuántos insomnios, llantos, risas, urticarias, asmas, epilepsias y la angustia de morir, que es peor que todo eso.[13]

13. M. Proust, *A la recherche du temps perdu,* v. *La Prisonnière.*

SOBRE TECNICAS NARRATIVAS

Habitualmente se incluye a Dostoievski en la corriente novelesca denominada *realista.* Forma parte del llamado gran realismo decimonónico[1] que abarca, en Rusia, parte de la novelística de Gogol,[2] las obras de Aksákov, Goncharov, Turgueniev, Dostoievski, Tolstoi, Saltikov-Schedrin y el grupo ulterior de los titulados "novelistas plebeyos". Sin embargo, el lector familiarizado con Dostoievski siente algún reparo en adscribirse a esta catalogación —pese a la autoridad de algunos clasificadores. Sabe, por poco que haya profundizado en la formación literaria de Dostoievski, que sus lecturas e influencias iniciales más notorias provienen del romanticismo francés (Jorge Sand y Balzac) y alemán (Hoffman), así como la novela inglesa de fines del siglo XVIII. Pero con ser esto

1. Tal es el criterio seguido, por ejemplo, en la ya clásica *History of Russian Literature,* de D. S. Mirsky: "The realistic novel (a term that must be made to include shorter and less definite narrative forms as well as the fullsisez novel) dominated Russian literature (roughly) from 1845 to 1905. From Aksàkov and Turgénev to Chékhot, and even to Górky, Bunin, and others writers of thein generation, the russian realistic novel may and must be regarded as oné literary grow" (cap. VI, "The Age of Realism". I).

2. "De hecho, todos los escritores rusos comprendidos entre 1840 y 1860, quizás con excepción de Tolstoi y del Turgueniev maduro, experimentaron con fuerza la influencia de Gogol e incluso le imitaron en su manera literaria. No es de extrañar, pues, que Bielinski y después Chernichevski llamaran a esta época "el período de Gogol en las letras rusas" y atribuyeran la victoria de la escuela realista a su indiscutible supremacía". Mac Slonin, *An outline of Russian Literature,* cap. VI. (Londres, 1958).

importante no es difícil apreciar en Dostoievski, aun en los momentos más cercanos a su presunto realismo, una visión tan peculiar de esta realidad, que escapa de los límites de escuela para conformar otro tipo de realidad (el término trasciende, ahora, del ámbito literario), a la que podríamos denominar ontológica o simbólica si acudimos al uso de este último vocablo tal como se utiliza en la antropología filosófica de la escuela de Cassirer.

Bastará comparar sus novelas con las de Tolstoi, su coetáneo y representante cimero del realismo en Rusia, para apreciar la diferencia. El *milieu* donde unas y otras discurren es el mismo: la ciudad y ciertos grupos sociales definidos —en Tolstoi la gran burguesía y la aristocracia, de modo principal; en Dostoievski la pequeña burguesía, estudiantes y funcionarios. Pero así como en Tolstoi esta sociedad se describe objetiva y minuciosamente, de forma que la trama de sujetos y objetos que la componen se muestra con toda su riqueza, en Dostoievski los mismos elementos aparecen tan pobremente articulados que prescindimos de ellos apenas la novela nos sitúa en el conflicto ontológico o axiológico centro de ella. Así sucede con los enseres y materias que componen el mundo inorgánico y mudo que nos rodea, desde el complejo paisaje rural o urbano hasta el artefacto de uso doméstico, ya que el realismo incorporó definitivamente tales entidades al ámbito novelesco estableciendo una relación característica entre ellos y la persona. La vestimenta de Charles Bovary tiene un significado propio en la descripción del médico simple de provincia, pero sería difícil establecer una conexión entre las ropas de uso de Rodion Raskolnikov y su persona. Podría, éste, moverse de un lado a otro desnudo como Adán y nos daríamos escasa cuenta de ello. Con la descripción del tabuco donde vive dan comienzo las páginas de *Crimen y Castigo,* mas pronto lo olvidamos y Raskolnikov pasa horas y horas acostado en un despellejado diván sin que este objeto adquiera relieve ante nuestra mirada imaginaria. ¿Cómo olvidar, por ejemplo, en *Anna Karenina* la descripción que hace Tolstoi de las carreras de caballos y del accidente que sufre Vronsky? ¿O el marco de la ventana sobre la cual se juegan una apuesta los libertinos compañeros de Pierre Bezujov en *La Guerra y la Paz?*

He aquí a Dostoievski en los años de su forzado servicio militar en Semipalatinsk, después de haber cumplido los cuatro años de condena en el presidio siberiano. Es el período de su enamoramiento de María Issaievna y del reajuste psicológico que produciría las *Memorias de la Casa de los Muertos* con el subsiguiente cambio ideológico. La fotografía fue tomada en Semipalatinsk durante el año 1858

Los padres de Dostoievski, cuadro al pastel de Popov [a. 1823]. El doctor Mijail Andrevich Dostoievski; padre del novelista, fue sujeto de carácter raro, irritable y proclive a la anormalidad. La madre, María Fedorovna Netchaieva, hija de comerciantes, persona de dulce condición y enferma de tuberculosis

"Yo tengo de la realidad y el realismo otra concepción que nuestros realistas y críticos —escribe Dostoievski— ¡Mi idealismo es más real que su realismo. Si se contase en forma coherente lo que nosotros, los rusos, hemos vivido en estos diez últimos años de nuestro desenvolvimiento espiritual, nuestros realistas dirían que se trata de fantasías. Sin embargo, es realismo puro del más auténtico. Esto es, justamente, realismo, *sólo que en profundidad mientras que el otro es de superficie*".[3]

Por entonces, alrededor de las décadas 60-80, los términos *realismo* y *utilitarismo social* en la literatura mostraron una tendencia a confundirse, sobre todo en Rusia, donde realismo significó, para muchos componentes de la "intelligentzia", algo análogo a "cientifismo", actividades al servicio de ideologías revolucionarias. Un crítico de áspera pluma, Nikolai Alexandrovich Dobroljubov, el más influyente después de Bielinski, roturó el camino a una generación exigente y áspera como su crítico favorito, para el cual escribir bien nada significaba si el texto literario no servía a los intereses de la sociedad en lucha por emanciparse de la esclavitud económica y de castas. Algunos artículos suyos fueron, para la joven "intelligentzia", artículos de fe: la crítica implacable que hizo de Turgueniev y del *Oblomov* de Goncharov, entre otros.[4] Dostoievski polemizó con él. "Los utilitaristas —escribe al curso de la polémica— exigen del arte un beneficio directo e inme-

---

3. *Epistolario,* edic. Lo Gatto, vol. II, carta 110. La transcripción epistolar anterior está resumida en una certera frase de Janko Lavrin en su estudio sobre Dostoievski: "A very intensive kind of realism can be obtained however by concentrating and man's inner world".

4. Nikolai Alexandrovich Dobroljuvov (1836-1861) fue considerado como un "santón" por la *intelligentzia* radical. Murió muy joven y tuberculoso; su juventud tuvo algo de resplandor genial, cuando menos sumamente inteligente, pero inmaduro. Su enfermedad aumentó la incontinencia e irreverencia propias del joven cuando trata con adultos. Turgueniev sufrió más que ningún otro escritor de la época los resultados de esta conjunción. Dobroljuvov tenía un claro sentido de los valores literarios pero los sacrificaba a su eficacia como textos políticos o de propaganda revolucionaria. Su principal tarea fue contribuir a la creación de una *intelligentzia* democrática inspirada en los ideales de progreso y afán de servicio al pueblo, los que ocuparon el lugar del esteticismo romántico peculiar a las gentes educadas rusas, de las cuales, según él, era encarnación literaria el *Oblomov* de Goncharov. Odió violentamente a la Rusia tradicional: nobles, comerciantes, eclesiásticos, e hizo arma de la crítica literaria para expresar este odio.

diato; que se *adapte* a las circunstancias... Si la sociedad se ocupa de determinado problema, el arte no puede hacer otra cosa que aportar su solución a este problema...El arte puede ayudar mucho, pero el hecho de exigírselo es constreñir la libertad de creación e inspiración. Todo lo que se obtiene del arte por fuerza no da resultado. El arte posee una vida propia, integral, orgánica y obedece a sus propias y fundamentales leyes. ¿Cómo definir, medir y ponderar la utilidad que *La Ilíada* ha dado a los hombres?".[5]

No podía ser Dostoievski un escritor objetivo, descriptivo. Era incapaz de mantener fuera de sus escrituras una sola parcela de su persona, precisamente aquella que el novelista realista distancia para una mejor toma de contacto con la realidad. Cuando Dostoievski nos describe los impulsos y acciones de sus criaturas ficticias se está describiendo a sí mismo, con todas las dudas y contradicciones que asediaban a su polimorfa personalidad. En ningún momento nos ofrecen sus novelas esa *sophrosine,* ese equilibrio narrativo que caracteriza a Stendhal, a Tomás Mann, al propio Tolstoi. La materia prima novelesca surgía de su interior como la sulfatara de un volcán. Basta con leer su correspondencia para percibirlo. Cuando explica a alguno de sus corresponsales el plan de una de sus futuras novelas, el ritmo relatante desprovisto de calidad artística llega a confundirse con el de la novela aún nonata. Cuando cuenta, en esta correspondencia, los problemas que asedian su dificultosa vida nos parece estar leyendo el esbozo de una de sus novelas. Todo se confunde en su interior. Hay, en particular, dos de estas cartas en el conjunto de su epistolario, que podrían ser perfecto ejemplo de nuestra apreciación dada su turbia atmósfera de compenetración entre la realidad y la pesadilla literaria: aquella en que da cuenta a su hermano de la experiencia vivida cuando le conmutaron la condena a muerte por un largo tiempo de presidio, y otra posterior, al salir del penal, donde describe anticipadamente *La casa de los muertos.*[6]

---

5. "G...bov y la cuestión del arte", en *Diario de un escritor,* I. OC. III (Aguilar. Madrid, 1949).
6. Véanse, en las colecciones de correspondencia, las cartas de fecha 22 de diciembre de 1849 y 22 de febrero de 1854. (Arban, *Correspondence,* I, nº 58 y 59. Lo Gatto, *Epistolario,* I, nº 27 y 28).

Son, por supuesto, experiencias límites, pero ¿no fue toda su vida en conjunto, una experiencia límite? Límite, como apunté en mi ensayo anterior, entre la vida y la muerte, la salud y la enfermedad, la soledad y la comunicación. Si esto influyó en su manera de novelar o fue, por el contrario, un modo propio de "existencia poética" lo que deformó gradualmente su conducta humana y social —es decir, al hombre ajustado a los patrones de conducta comunitaria como lo estamos todos los humanos en mayor o menor grado, es algo que no podremos nunca saber.[7] Las anécdotas juveniles parecerían dar razón a esta segunda posibilidad, pero lo cierto es que, en tales condiciones, no se puede reclamar de sus novelas ni realismo, ni objetividad, ni distanciamiento. Son novelas de pasiones profundamente subjetivas y humanas a fuerza de despellejarse la propia humanidad del escritor.

De aquí que, en principio, la mayor parte de cada cuerpo novelesco dostoievskiano se nos aparezca como una suma de diálogos dramáticos; enormes e inacabables discusiones entre sus criaturas ficticias donde todo se pone en cuestión desaforadamente, a grandes gritos de alma, teniendo como fondo un muy débil contorno narrativo —precisamente ese contorno o *milieu* que tanto encantaba al escritor realista por sus posibilidades de ser objetivamente descrito. Aún más, este fondo narrativo y objetivo llega a ser, cuando Dostoievski lo articula, una fatigosa digresión, un postizo novelesco; especie de telón de fondo que deseamos se alce lo más pronto posible para dar acceso a la escena donde la dialéctica dramática tendrá lugar. Y cuando así sucede y los personajes novelescos comienzan a hablar, una tensión eléctrica de muy alto voltaje se apodera de nosotros. Nos sentimos atravesados, arrebatados, enajenados por estos hombres y mujeres cuya única función parece ser la de convertir en problemáticos los más triviales mo-

7. La correspondencia de sus años jóvenes es bien reveladora, principalmente la sostenida con su hermano Mijail entre 1838 y 1849. Podríamos colocar toda ella al amparo de la expresión siguiente: "Tengo un proyecto: convertirme en un loco. Que las gentes se molesten en cuidarme; que traten de devolverme a la razón" (carta de fecha 9 de agosto de 1838). Asimismo *El Adolescente* contiene materiales autobiográficos evidentes acerca de esta etapa de su juventud que confirman los recuerdos de Grigorovich, las memorias de Sofía Panaeva y algunas opiniones de Bielinski.

dos de conducta. Y entonces comienzan a suceder *cosas* en sus novelas: cosas acerca de alma y de Dios, del pecado y de la culpa, de la muerte y el destino de las criaturas. Cosas profundas que nos comprometen en aquella zona de nuestra personalidad habitualmente adormecida, mitad por temor, mitad por el hábito de navegar sobre las aguas de la trivialidad.

La forma literaria que adopta esta narrativa, siempre en tensión y crisis, es la del *orgasmo.* Me explicaré: se trata de un conjunto expresivo donde predominan la sintaxis encabalgada, las repeticiones e interrogaciones, la acumulación de apelativos, la incoherencia, el flujo verbal, el grito. Dostoievski tuvo en todo momento de su larga carrera literaria conciencia de esta dificultad para escribir serenamente. Ya en una de sus primeras novelas, *El señor Projarchin,* sabemos de una confidencia de su curioso personaje muy aplicable a su propio creador: "cuando quería hacer una frase larga, entonces, como si se adentrara en ella, una palabra engendraba la otra y apenas ésta nacida, otra segunda, y apenas nacida esta segunda aparecía una tercera y después una cuarta, y las palabras comenzaban a volar hacia fuera en el desorden más pintoresco". En su novelita *Una historia enojosa,* manifiesta: "Muchas de nuestras sensaciones, traducidas al humano lenguaje, resultarían de todo punto inverosímiles, así que no intentaré reproducir todos los sentimientos de nuestro héroe, sino los más esenciales". Y en *El adolescente*: "Es posible que haya hecho mal en ponerme a escribir. Dentro me quedan incomparablemente más de lo que me sale en palabras. Una idea, aunque poco valiosa, mientras se guarda para uno mismo, es siempre profunda, mientras que al expresarla resulta grotesca. Yo me afano por escribir toda la verdad y eso es terriblemente difícil". Testimonio de primera calidad al respecto son las cartas cruzadas entre Dostoievski y Strajov con motivo de la publicación de *Demonios,* que reproduzco en otro lugar[8] más adelante. Strajov considera a Dostoievski el primero entre los escritores rusos pero le reprocha su tendencia a sobrecargar y embrollar las novelas por exceso de fantasía y Dostoievski, humildemente, responde: así es, "una gran cantidad

8. Véase "Demonios: análisis de un proceso de creación novelesca", más adelante.

de novelas y relatos se mezclan dentro de mí convirtiéndose en una sola contra toda medida y armonía. ¡Cuánto he sufrido por ello teniendo conciencia de mi falta! Mas lo peor es que, entusiasmado por el impulso poético, trato de expresar en ocasiones una idea artística superior a mis fuerzas".

Los críticos rusos han señalado más de una vez que el estilo narrativo de Dostoievski es pobre e incorrecto comparado con la perfección cristalina del relato de Tolstoi, por ejemplo. Yo estoy incapacitado para juzgarlo a través de traducciones que, en definitiva, lo alteran cada cual a su modo. Parece que sucede con él algo semejante a lo que la crítica francesa señala como imperfección en Balzac y la española en Pérez Galdós. Lo cierto es que a casi todos los grandes narradores les sucede algo semejante: escriben mal, entendiendo por escribir mal la ausencia de un estilo castigado. Dostoievski justifica estas imperfecciones, además, con las dificultades que encontraba para escribir con tranquilidad a causa de sus enfermedades y, sobre todo, de su pobreza. "Soy un escritor proletario —decía— y quien desee los frutos de mi trabajo tiene que pagar por adelantado para que pueda vivir. Es un orden de cosas que yo mismo maldigo".[9] Envidiaba a Tolstoi y Turgueniev porque pudieron dedicarse a la creación literaria con tiempo y medios de fortuna. Fue un novelista de folletín, publicando sus novelas por entregas periódicas, acuciado por la necesidad de adelantos en la paga, y de estos apuros económicos nos dan buena cuenta sus cartas: "Trabajo por necesidad. Siempre he tenido que sofocarme y destruirme para conseguir dinero".[10] "Estoy ahogándome, con el agua al cuello; hace dos semanas que no veo un solo *copeck*. No me abandone usted y Dios se lo pagará".[11] "¿Con qué pagaré mis deudas y cómo vivir? Si mis acreedores me dejasen un año tranquilo (en tres años no me han dejado un mes de tranquilidad) me comprometería a pagarles con mi trabajo".[12] "Estos malditos acreedores me han amenazado del todo. Hice mal en venir al extranjero. Hubiera estado mejor en una prisión por

9. *Epistolario,* Lo Gatto. I. Carta 61, a N. Strajov.
10. *Id.,* Carta 78, a A. E. Vrangel.
11. *Id.,* Carta 94, a A. Maikov.
12. *Id.,* Carta 109, a A. Maikov.

deudas". "He trabajado toda mi vida por necesidad de dinero y toda la vida me ha hecho falta".[13] El último escrito de Dostoievski que conservamos es una petición de dinero a su editor Katov: "¿Puedo dirigirle la presente y posiblemente «última petición» solicitando ayuda y benevolencia? Según las cuentas, tengo en mi haber un poco más de 4.000 rublos y en este momento me encuentro en la mayor penuria. Le agradecería que esta suma me fuera entregada de inmediato".[14]

Sabía que "la novela es una obra que requiere, para ser bien lograda, serenidad de espíritu e imaginación, ya que mucho de la inspiración creadora depende del tiempo de que se disponga y es preciso esperar que los múltiples detalles de que una idea se compone, se unan entre sí para constituir una de las imágenes y, entonces, transcribirla".[15] Pero esta conciencia del valor de la pausa creadora no pasó de ser un afanoso deseo por conseguir algo que, más allá de las dificultades económicas y de salud que la agobiaban, escapaba a su propio temperamento. El ritmo creativo en Dostoievski parece haber sido más poderoso y compulsivo que los factores externos y dudo que hubiese llegado a escribir, alguna vez, esa obra tranquila por la que suspiró siempre. El frenesí por trasladar *todas* sus imágenes a formas expresivas es su verdadero estilo. Las ideas desbordan continuamente a las palabras y así no hay forma de conseguir serenidad de espíritu. Dostoievski lo reconoció en más de una ocasión (lo anotamos más adelante al referirnos al proceso creativo de su novela *Demonios,* "hija nacida en el fondo del sufrimiento"). En otra carta a Maikov confiesa que "cuando escribe una novela, de inmediato y a mi pesar, tres o cuatro materias novelescas me asaltan y tratan de imponerse. Me obsesionan sujetos que no puedo tratar de modo simultáneo. Así, me encuentro sin cesar ante el abismo que separa la imaginación de la forma". Interpretando esta carta, muy interesante como revelación de su técnica escrituraria, Dolinin establece que el proceso elaborativo de Dostoievski pasaba por tres fases: primera, la aparición de la idea artística acompañada de recolecciones y combi-

13. *Epistolario,* Lo Gatto. II. Carta 101, a A. Maikov.
14. R. Füllöp Miller, *Dostoievski l'intuitif...*, cap. I.
15. *Epistolario, id.*

naciones de grandes frisos novelescos; segunda, la encarnación de esta misma idea en un esbozo o proyecto de la totalidad de la novela; tercera, advenimiento de los personajes. A esto parece deberse lo que el propio Dolinin titula "imágenes vagantes"; es decir, sujetos novelescos imperfectamente desarrollados pero dotados de poderosa energía. Basta examinar sus cuadernos de apuntes o "paralipómena" para darse cuenta de cómo las sobras o relieves de la mesa imaginaria de Dostoievski hubieran bastado a más de un novelista famélico para hartarse de materia narrativa.

EL SUBSUELO DE DOSTOIEVSKI

La primera novela en que Dostoievski hace explícita su filofía, en cuanto un novelista filosofa, es decir, en cuanto siente la angustia ontológica no como acontecimiento intelectual sino como vivencia afectiva, es la titulada indistintamente *Memorias del subsuelo* o del *subterráneo*. El genial y complicado epiléptico acostumbraba a decir: "yo soy débil en filosofía pero el amor a la filosofía es mi fuerte"[1] —algo que no todos los profesionales de este *ars magna* pueden afirmar. Así, pues, *Memorias del subsuelo,* libro-eje situado en el centro de su novelística así como en su centro biográfico, es lectura esencial para el entendimiento de las grandes obras dostoievskianas. He aquí algunas notas al respecto.

Fue escrita y publicada en 1863, en la revista *La Epoca.* Ese mismo año, María Dimitrevna, su esposa, agonizaba enferma de tuberculosis y el viaje emprendido por Dostoievski unos meses antes en compañía de su extraña amante Polina Suslova, a través de esas hiperbóreas tierras de Europa que Dostoievski nunca comprendería, había dejado en él un balance de ceniza y hastío. Le apretaban diversas enfermedades: ataques de epilepsia y almorranas que no le permitían "estar de pie ni sentado"; escaso de dinero, andaba tras la reconquista de los derechos de publicación de

1. Dostoievski, *Correspondence* (edic. Arban), carta a N. N. Strajov del 28 de mayo de 1870.

El Tiempo, la revista de su hermano suspendida por las autoridades. Hay en el tono tenso de la novela, en su carácter de exabrupto, una recusación del optimismo en el *ordo naturalis* y del "todo sucede en el mejor de los mundos" panglossiano, que muestran la dolorosa fisura que padecía, entonces, más acusada, la personalidad del novelista.

Al parecer, un simple episodio bastó para provocar la crisis creadora. Fue la publicación, por el publicista Nikolai Chernischevski, de un librito titulado *¿Qué hacer?*,[2] novela de tesis destinada a exaltar el idealismo puro, fuerte, racional; el arquetipo de "lo bello y lo sublime" (expresión que al subterráneo protagonista dostoievskiano, al ratón del subsuelo, le producía rechinar de dientes). Era Chernischevski un publicista de la izquierda liberal, autor de unas *Relaciones estéticas entre el arte y la realidad,* donde se mantenía el principio de que la creación artística es siempre inferior a lo real que representa, y de unos estudios sobre Gogol donde se defendía la literatura de crítica cívica y social. El protagonista de *¿Qué hacer?,* Rakhmétov, es puro, fuerte, ascético y "amigo del pueblo"; un esquema perfecto de revolucionario teórico. Dostoievski reaccionó contra el librito, desde una situación vital poco amable, por ser —a su juicio— espejo de un pasado ideológico personal ya despreciado al que comenzaría a ajustar las cuentas desde ese instante. La novela de Chernischevski daba recetas utópicas al proponer que el hombre racional sometiese sus proyectos de vida al cartabón de la moral práctica utilitaria si quería ser feliz. Chernischevski era un discípulo de Stuart Mill y creía

2. Sobre sus relaciones con Chernischevski, véase el *Diario de un escritor,* artículos publicados en "El Ciudadano", IV: *Algo personal.* Nikolay Gavrilovich Chernischevski (a.1828-1889) fue un publicista de la izquierda liberal rusa. Publicó una tesis doctoral en 1855 titulada *Relaciones estéticas entre arte y realidad,* manteniendo el principio de que la creación artística es, siempre, inferior a la realidad que representa, y un volumen de crítica literaria: *Estudios acerca de Gogol y su tiempo,* donde preconiza una crítica cívica, social de la literatura. Se especializó en problemas económicos y fue encarcelado dos años en la fortaleza de Petersburgo. *¿Qué hacer?* es una novela de tesis y su protagonista, Rakhmétov, representa al idealista puro, fuerte, ascético y amigo del pueblo. En 1864, Chernischevski fue deportado a Siberia. Se acusó a Dostoievski de haber ridiculizado al revolucionario publicista en su relato *El cocodrilo,* pero Dostoievski lo negó. Tal es el propósito, en parte, de su artículo *Algo personal,* donde se rememoran las antiguas relaciones del novelista con el autor de *¿Qué hacer?*

que la razón, aliada al pragmatismo, bastan para sancionar una moral: el hombre no es malo por naturaleza y basta con enseñarle la ruta verdadera de sus intereses para que obre con rectitud. A Dostoievski le irritaba esta ingenuidad de sus antiguos compañeros de ruta, porque en el presidio y el destierro había descubierto en el hombre dimensiones desconocidas; se había topado con situaciones límite inaccesibles al ideólogo; podía hablar de experiencias auténticas comenzando por la suya propia. Después, ahí estaba el vasto subterráneo, la zona no visible de la persona donde se fraguan los impulsos más apremiantes y cuyo contradictorio magma primordial produce, simultáneamente el bien y el mal. El psicoanálisis y la psicología profunda aún no existían como ciencias, pero Dostoievski adivinaba la presencia oscura de este mundo innominado y sometido a corrientes irracionales. Como novela que anticipa una constelación de temas psicoanalíticos, *Memorias del subsuelo* es un libro impresionante.

Sin embargo, Dimitri Mijailovski, el autor de la leyenda del "talento cruel" dostoievskiano, encontró el libro repelente, titulándole "jaula de casa de fieras" donde el habitante del subsuelo se tortura por gusto, sin necesidad, proponiendo la crueldad como ingrediente de la condición humana.[3] Desde entonces acá han sido varias y disímiles las reacciones críticas producidas por el extraño documento novelesco. Rozanov, el filósofo místico y sensual que gozaría de los tardíos encantos de Polina Suslova, convertida en su esposa por el incitativo hecho de haber sido antes amante de su maestro, intuyó en el personaje del subsuelo a un representante de las fuerzas irracionales humanas.[4] Leon Chestov consideró a Dostoievski, en esta novela, un explorador de laberintos mentales ignotos, por los que transitó sin plano ni guía, un poco a lo que saliere ("metido en un complicado laberinto, ya que no podía juzgar ni sabía siquiera si esto era un bien o un mal").[5] La crítica soviética ha sido sumamente severa con esta novela, aún

3. N. K. Mijailovski: *De Pisemski y Dostoievski.* Véase V. Seduro, *Dostoievski Russian Literary criticism* (Columbia University. N. Y., 1957).
4. V. Seduro: *Dostoievski in Russian Literary criticism,* cap. II, "Decadents, symbolists and mystics".
5. Leon Chestov, *Las revelaciones de la muerte* (Sur. Buenos Aires, 1938).

más que con *Demonios,* dejándola al margen de la edición oficial de obras completas dostoievskianas. Máximo Gorki, opinante máximo y autoridad primera en el juicio crítico, marcó la pauta al manifestar en su *Historia de la literatura rusa*: "Nada clarifica (este libro), nada exalta de la vida positiva, sólo presenta los aspectos negativos de la mente del hombre, le sume en el caos de las fuerzas oscuras, del pesimismo",[6] añadiendo en otra oportunidad que había servido como patrón a numerosos escritores burgueses para exaltar al antihéroe individualista peculiar de su sociedad decadente. Luvov Rogachevski juzga que se trata de un descenso en el proceso creador del novelista motivado por su intento de parodiar al socialismo. Valery Kirpotin habla de "marionetas, caricaturas del pueblo que se mueven a voluntad del escritor", y Yermilov considera el libro como la "declaración pública dostoievskiana de su paso a la reacción". Aparentemente *Memorias del subsuelo* sigue siendo la bestia negra de la crítica soviética y es muy difícil que la situación cambie. La tesis de que el mal es inherente a la condición humana no puede ser aceptada por la dogmática marxista, más cerca de Chernischevski y su utopía social que del ratón resentido.[7]

La estructura de la novela es irregular. Consta de dos largas partes; una, de carácter general, donde el personaje expone su conflicto interior y se autobiografía. La segunda ilustra su teorética con dos ejemplos acaecidos al sujeto en diversos momentos de su vida. Produce la impresión este conjunto arbitrario de dos piezas, tan mal unidas, que Dostoievski pensó continuar su relato con nuevos episodios y por razones desconocidas hubo de cortarle. El hombre del subsuelo vive en soledad, carece de amigos, rumia las frustraciones juveniles que ensombrecieron su carácter, especula con su fracaso y establece una nueva y propia tabla de valores. Siente la voluptuosidad del secreto, es masoquista y reparte su

6. De nuevo, V. Seduro, vol. cit. Part II, "Soviet Literary Criticism". El tema fue tratado por Gorki, otra vez, en su intervención ante el Congreso de Escritores del año 1934, donde sugirió que el personaje dostoievskiano de *Memorias del subsuelo,* con su insaciable afán de venganza contra la humanidad, es el germen de la literatura individualista burguesa del culto irracional del yo, literatura que la sociedad soviética repele.

7. V. Seduro, *op. cit.,* cap. XVIII, "The 125th anniversary of Dostoievski birth".

vida entre nauseabundas humillaciones y el gusto por la crápula tabernaria. Es un *Voyage au bout de la nuit* y literatura de humor negro. La cena de despedida de un antiguo camarada de estudios, a la que el personaje asiste sin que nadie le invite y donde practica sus abyectas artes bufonescas, así como el relato de una noche de placer con una prostituta a la que enamora con el propósito de convencerla, más tarde, de que todo fue una farsa, son los componentes de la segunda parte. En ambas aparece el polimorfo dostoievskiano, mezcla de impulsos encontrados entre el bien y el mal, la generosidad y la vileza; arrastrado por la dicotomía pensamiento-acción a las actitudes más contradictorias. Pero debido a la posible interrupción de lo que debió ser el plan inicial de la novela, estos episodios no ilustran con suficiencia la teoría expuesta por el personaje en su primera parte. Poseen, eso sí, la belleza sombría de las novelas cortas dostoievskianas y esa atmósfera irreal de pesadilla que se impone por su aparente verosimilitud. Como su resumen argumental es imposible, el lector está obligado a una cuidadosa lectura propia sin puntos de apoyo exteriores.

En *Memorias del subsuelo* hace su aparición explícita, por vez primera, el espíritu demoníaco que se apoderará de las grandes novelas ulteriores —el *daimonion* de Stavrogin, de Svidrigailov, de Iván Karamazov— del que ya teníamos leve insinuación en el *doble* del señor Goliadkin. Si consideramos estas *Memorias* como prefacio a una filosofía de vida, habrá necesidad de examinar con cierta atención sus contenidos y esto es lo que me propongo efectuar a grandes trazos. El hombre del subterráneo, el ratón pensante como se autotitula el personaje narrador, nos hablará continuamente de sí mismo dejando correr el flujo incoercible de sus pensamientos liberados de represiones (tendido sobre las páginas de la novela como lo haría en el sofá de un psiquiatra). Es, pues, una corriente irracional de pensamientos, emociones y expresiones lo que brota de su boca. Resulta sorprendente toparse, en el año 1863, con tan directa referencia al subconsciente, así como observar que el sujeto que efectúa el análisis canaliza sus impulsos aceptando el desdoblamiento de la personalidad, lo que le salva de convertirse en un psicópata. Al referir su infancia y adolescencia, descubriendo en los conflictos no resueltos de esos períodos de

su vida la raíz de sus impulsos ulteriores, Dostoievski se anticipa genialmente a Freud. El término *subsuelo* (mental) preanuncia con impresionante precisión al término *inconsciente* o *subconsciente* y da cierta calidad táctil a las zonas sombrías, desconocidas o deformes de la mente.

Impulsos clave de la personalidad humana, tales como el autodestructivo o tanático, el sádico masoquista, el homicida y otros aparecen expuestos con lucidez sorprendente. Pocas inteligencias han poseído la finura de Dostoievski para perforar en los más profundos estratos de la persona. Acaso San Agustín, Pascal y en nuestros días Nietzsche, Freud y Jung. El continuo batir de tales impulsos operando en estrecho y agobiante círculo en torno al yo, es su descubrimiento principal: "hallaba constantemente en mí un sinnúmero de encontrados elementos; los sentía hervir en mí, consciente de que siempre habían bullido en mi interior y podían desahogarse, mas yo no lo consentía. No sólo no acerté a volverme malo sino que tampoco logré llegar a ser bueno; ni malo ni bueno, ni infame ni honrado". Esta serie de antinomias son el estado normal y el patrimonio de la condición humana y ellas explican los actos viles y generosos que trenzan nuestras biografías y cuya doble y equívoca silueta engaña si no se posee la totalidad de la perspectiva.

A tal *homo irrequietus* le preocupa encontrar los fundamentos en que se apoya esa ideología idealista que trata de conformar nuestras vidas —o deformarlas— ciñéndolas en torno a ciertos principios contenidos en la expresión (que tanto irrita al habitante del subsuelo) de "lo bello y lo bueno". La crítica a Chernischevski toma altura y planea sobre Kant, los filósofos racionalistas de la ilustración y el catolicismo. El sofisma que la fina y aviesa inteligencia del ratón subterráneo destruye es el siguiente: dado que el hombre posee, a la vez, inteligencia y capacidad de discernimiento está obligado a obrar de acuerdo con sus intereses en cualquier circunstancia y como estos intereses le llevarán siempre a lo bueno, necesariamente aprenderá a conocer el bien y conducirse bien. Bondad y utilidad van juntas en el hombre natural, pero "¿y si, no obstante, sucediera alguna vez que el interés del hombre na-

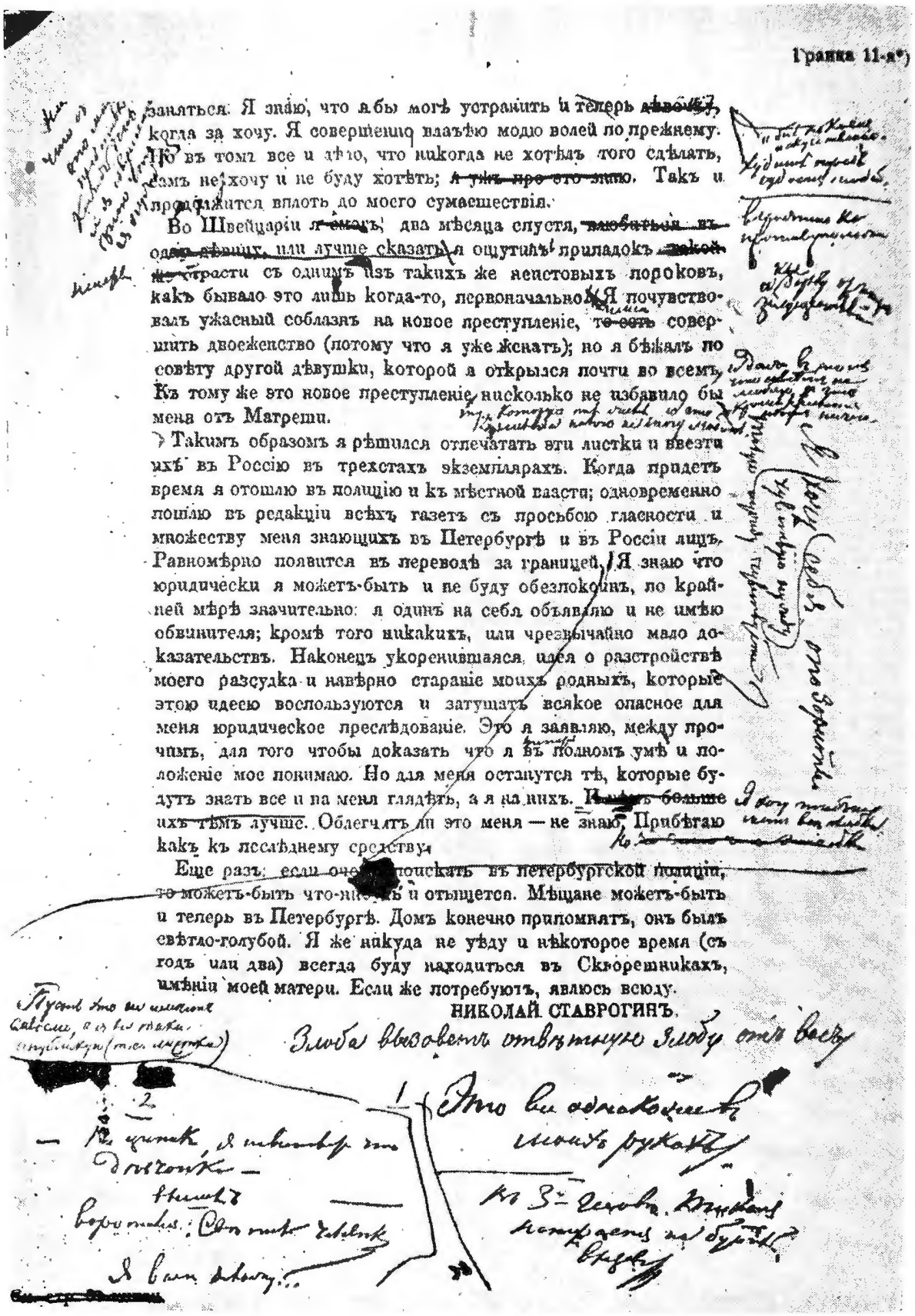
tural consiste en desear lo perjudicial y no lo ventajoso? En tal caso la regla quedaría anulada". La experiencia demuestra que así sucede con frecuencia: el impulso al crimen, el goce en el sufrimiento ajeno y propio son buscados por el hombre a sabiendas de que no le reportan utilidad (las guerras, los castigos, la autodestrucción que significa el suicidio, etc.). No hay, por tanto, moral utilitaria *a priori,* sino impulsos incoercibles que se disparan en diversas direcciones, como los radios de una rueda, desde el centro de la personalidad. La moral *a priori* se construye sobre una crítica de la razón práctica pero la razón no es más que un pequeño islote en el océano de lo irracional, y "sólo satisface a la capacidad humana de raciocinar, en tanto que el deseo (leamos, hoy, los impulsos irracionales) es la manifestación de la vida toda, incluyendo a la razón. Porque yo quiero vivir de un modo completamente natural para satisfacer mi capacidad de vivir y no mi facultad de raciocinio, la cual representa próximamente la vigésima parte de mi capacidad de vivir. ¿Qué sabe de esto la razón?".

Tales impulsos irracionales son el subsuelo que sustenta el hombre demoníaco dostoievskiano, ser dotado de extrañas propiedades, entre ellas la de poder destruir tanto como construir, gozar con sus sufrimientos y disponer de su gratuita existencia sin arreglo a otros patrones que los derivados de sus impulsos contradictorios. "¿Qué puede esperarse de un hombre dotado de tan extrañas propiedades?", monologa el ratón. "Colmadlo de bienes, proporcionarle una satisfacción económica tal que no tenga que hacer otra cosa sino dormir, comer arrope y procurar que la historia universal no se interrumpa; pues aún así, por maldad, cometerá el hombre infamias. Se jugará su arrope y deseará adrede absurdos capaces de perderle, cosas insensatas e inútiles sólo por añadir a esa prudencia positiva un elemento destructor fantástico". Así es. El hombre del subsuelo ilustrará con varios episodios de su menuda existencia la razón de obrar que mueve en gran escala a las colectividades "capaces de arremeter, si es preciso, contra la razón, el honor, el sosiego, el bienestar, todo cuanto más hermoso y útil existe, dislocando todos los sistemas ideados por los amigos del género humano para procurarse la dicha". Es el principio de

disponibilidad anclado profundamente en la existencia, libertad sin objetivo y sólo encadenada por reglas de juego que el temor a los otros impone cuando la acción se hace indeseable o peligrosa. La vida en sí no tiene fines; se los construye y destruye sin objeto. El hombre no es una hormiga condenada a edificar continuamente hormigueros y cuando las sociedades se convierten en hormigueros son letales para el individuo. Se comprenderá la actitud represiva de una ideología como la soviética hacia un escritor que de este modo socava sus principios. Para el hombre del subsuelo *el fin de la vida es la vida misma* y la fórmula "dos y dos son cuatro" es el principio de la muerte de la vida. Aún más: "dentro de la vida, el flagelarnos a veces reanima".

Esta es la tremenda confesión dostoievskiana. El hombre, en virtud de su propia condición, puede desear y escoger el mal aún conociendo de antemano que se trata del mal. La razón utilitaria no presupone una moral, sólo la sanciona cuando es provisionalmente fuerte. Tampoco el esclarecimiento de las pasiones significa, forzosamente, el autodominio, ya que una pasión esclarecida puede ser llevada, voluntariamente, hasta sus últimos límites destructivos. La ilustración de tales principios intuidos por Dostoievski en el autoanálisis de su compleja personalidad tendrá lugar en sus grandes novelas posteriores, a partir de *Crimen y Castigo*. Y todo en ellas, desde su nihilismo hasta la angustiosa búsqueda de una fe en Cristo viviente, quedarán iluminadas en su totalidad a partir de esta obra trunca y desconcertante que tituló *Memorias del subsuelo,* cimiento subterráneo, soporte apenas visible de sus mundos imaginarios ulteriores.

Polina Suslova, la gran pasión de Dostoievski —"una muchacha de grandes ojos grisazules, de rostro inteligente, cabeza orgullosamente erguida y encuadrada por espléndidas trenzas, voz de contralto, cuerpo sólido y ágil" (M. Slonin), cuya rica personalidad afectiva sirvió al novelista para construir las criaturas femeninas más complejas de sus novelas; Dunia Ralkolnikova en *Crimen y castigo,* Aglaé en *El Idiota,* Akhmakova en *El adolescente,* Lisa en *Demonios* y Catherina en *Los hermanos Karamazov,* a más del fiel trasunto, casi biográfico, de Paulina en *El jugador*



Reproducción de la hoja número once de las pruebas del texto ruso de *La confesión de Stavroguin,* con las correcciones efectuadas por el propio Dostoievski antes de que decidiese suprimir la publicación por consejo de algunos de sus amigos

EL IDIOTA

El término *Idiot* utilizado por Dostoievski como título para su novela proviene de un étimo griego, *idiotés,* cuyo significado inicial parece haber sido el de sujeto que no cultiva la filosofía ni se ocupa de los asuntos de la *polis.* Tal indiferencia fue considerada como simpleza de espíritu y en la época alejandrina la significación del término presenta un más amplio espectro: el de ignorancia y falta de agudeza. San Pablo le utiliza en sus *Epístolas* en el sentido de ingenuo, no dañado de espíritu. Del simple de espíritu será el reino de los cielos, se dice en los Evangelios, asimismo. Cuando los rusos introdujeron en su lengua términos griegos a través de los textos sacros ortodoxos mantuvieron esta última acepción, así, el título de la novela equivale a simple de espíritu, lo que nos indica indirectamente la existencia de una relación simbólica entre su contenido y la mencionada significación religiosa con ausencia del significado clínico-patológico que habitualmente ostenta el vocablo en las lenguas occidentales.

Un primer boceto novelesco se genera a fines de 1867, encontrándose Dostoievski fuera de Rusia, después de su segundo matrimonio, apremiado por la pobreza y atravesando un período de frecuentes crisis epilépticas. Estaba trabajando en otro esbozo de novela que destruyó cuando tuvo la intuición inicial de ésta; intuición que le atormentó durante días. "Mi cabeza se convirtió en un molino", escribe a Apollon Maikov. Y poco después: "La

idea que me obsede es la de presentar un *hombre bueno,* cosa la más difícil en los tiempos que corren". En enero de 1869, en otra carta a su sobrina Aleksándrovna Iványova, de gran importancia para el entendimiento de la corriente de ideas que desemboca en la novela, manifiesta:

> La idea fundamental es la representación de un hombre verdaderamente perfecto y bello. Y esto es lo más difícil de todo, especialmente hoy. Lo bello es el ideal, pero el ideal, tanto aquí como en el resto de la Europa civilizada, ya no existe. Sólo hay en el mundo una figura positivamente bella: Cristo. Esa figura de infinita belleza es indudablemente un prodigio único (todo el Evangelio de Juan está impregnado de esta idea; Juan ve el milagro de la Encarnación en la aparición de lo Bello). He ido demasiado lejos en mis explicaciones. Solo quería decir que de cuantas figuras bellas hay en la literatura cristiana, la de Don Quijote se me antoja la más perfecta, pero Don Quijote sólo es bello por ser al mismo tiempo ridículo. También el Pickwick de Dickens (se trata de una obra mucho más floja que el Quijote, pero también poderosa) es grotesco y eso es lo que le confiere valor. El lector experimenta piedad y simpatía para el hombre bueno, burlado e inconsciente de su bondad. Jean Valjean es, también, un notable intento pero sólo inspira simpatía por su horrible suerte y la injusticia con que la sociedad lo trata. Yo no he encontrado nada semejante, nada positivo y por eso temo a un posible fiasco...La novela se titula *El Idiota* y va dedicada a usted.

Así, pues, vemos que el esquema de esta obra se cimienta en variadas experiencias tanto religiosas como literarias. El propósito de Dostoievski fue fundirlas en un arquetipo novelesco que las contuviese "a la manera rusa". Era una tarea difícil y eso explica el remolino en que anduvo convertida su cabeza durante algún tiempo. Su dificultad conllevaba un posible germen de fracaso y si el lector se atiene literalmente al propósito habrá de concluir la experiencia de su lectura convencido de que el proyecto dio lugar a otra cosa más ambigua, más viviente y menos apegada a patrones escatológicos y literarios. Sobre la importancia que Dostoievski concedió a la creación cervantina tenemos muestras, además, en el *Diario de un escritor,* donde efectúa, a su modo, pero revelando un conocimiento de la novela, una exégesis muy personal de

la locura de don Quijote.[1] Es *Don Quijote,* para él, "un gran libro, del número de los eternos, de esos con que sólo de tarde en tarde se ve gratificada la humanidad". Otro texto del mencionado *Diario* glosa el símbolo quijotesco para aplicárselo a Rusia —un Quijote en Europa frente a los Metternichs sanchopancescos. A Dickens le había leído mucho en su juventud y de ello hay pruebas en su Epistolario y en tres novelas de su primer período (*Netochska Nezvanova, Corazón débil* y *Humillados y Ofendidos*), donde algunos de sus personajes muestran marcadas influencias dickensianas. En el *Diario* le sitúa junto a Balzac, Scott, Hugo y Sand.[2] En cuanto a Víctor Hugo, uno de los escritores románticos más admirados por la "intelligentzia" rusa, Dostoievski lo estimaba mucho como novelista comparándole —en sus años jóvenes— con Goethe y Shakespeare, juicio que rectificó en su madurez.[3] La belleza de Cristo parece estar interpretada con un criterio cristiano neoplatónico: un *eidos kalokagathos* corporeizado en el Cristo Jesús del Cuarto Evangelio; es decir, Cristo Dios como encarnación de lo Bello. Esta cualidad absoluta, la encarnación de la Belleza por Cristo y no por Dios puede ser un error teológico, pero permite forzar el símbolo y atribuir (como la hace el católico romano Guardini) a Mischkin características cristológicas. Es dudoso, no obstante, que Dostoievski alcanzase a profundizar en las posibilidades de su personaje aunque tuviera clara conciencia —intuición, cuando me-

1. Sobre Don Quijote véanse los artículos "Metternichs y Quijotes" (*Diario de un escritor,* 1877. I), y "La mentira se salva con la mentira" (*id.,* a. 1877. II). También el ensayo contenido en este mismo volumen "Don Quijote en Dostoievski".
2. Personajes de la novelística dostoievskiana de la primera época, "traducidos" de Dickens, son Madame Leroux (*Corazón débil*), Nelly (*Humillados y ofendidos*) y Niétochka (*Niétochka Nézvanova*).
3. Se considera, en general, por la crítica, una influencia de la novela *Los Miserables,* aunque remota y difusa, en *El Idiota.* Pero yo no la encuentro, salvo el aura difusa de un carácter diluido en otra personalidad más compleja y menos socializada. También se alude a las relaciones entre el *Cristo en el Vaticano* de Hugo y la *Leyenda del Gran Inquisidor,* pero el tema del posible retorno de Cristo a la tierra ha sido, desde el siglo XIX, un lugar común literario. En dos lugares de sus *Memorias,* Anna Grigorievna Dostoievskaia recuerda la admiración que sintió su esposo por Hugo, de modo particular por *Los Miserables,* novela considerada por él como incomparablemente superior a *El Idiota* y *Crimen y Castigo.* El juicio de la posteridad es diferente. En una carta a Sofia Efimnova, del año 1877, el propio Dostoievski hace esta misma apreciación.

nos— de lo que pretendía hacer. "La idea es una de esas que no llevan consigo ningún efecto sino íntima verdad", escribe de nuevo pocos meses después de comenzada la novela[4] y justifica el reproche de lentitud en que coincidieron sus críticos, con respecto al *tempo* novelesco de la primera parte, ya que su mayor preocupación era, en este tramo novelesco, ahondar en el personaje central, Mischkin, y sobrepasar las categorías psicológicas para revelarnos su ontologismo.

El Idiota no fue una novela bien entendida por críticos y lectores. Después del éxito de *Crimen y Castigo,* cuyo acceso al gran público tuvo lugar por la vía del folletín de misterio, categoría la más irrelevante y superficial en la novela (especie de cobertura *à la page* propia de los tiempos), pero máscara de estratos mucho más profundos que sólo se alcanzarían a descubrir después, *El Idiota* pareció una obra deshilvanada, sin argumento, principio ni fin. Contribuyó, asimismo, a ello la técnica narrativa *circular* a la que aludiré después. Dostoievski se quejó de esta incomprensión y del silencio que se mantuvo en torno al libro. "Desde el principio me enviaron recortes de periódicos con juicios sumamente elogiosos, pero últimamente todas las manifestaciones han enmudecido y lo peor es que ignoro el juicio del editor".[5] A Maikov le suplica: "Estoy deseando oír el juicio de alguien; lo contrario es un suplicio...usted la encuentra desagradable pero difiere el escribírmelo".[6] Y en otra ocasión: "No creo que *El Idiota* haya granjeado muchos suscriptores a la revista. Desde Petersburgo me escriben con toda franqueza que adolece de muchos defectos y, en general, ha merecido juicios desfavorables".[7] Se le acusaba de divagar, de ser irreal en la construcción de los personajes, principalmente del príncipe; no se entendía por qué caminos andaba. Dostoievski se defendía: "La cotidianeidad de los fenómenos y un modo convenido de considerarles no es, a mi juicio, realismo sino todo lo contrario...La realidad de los hechos permanece escondida y hay que

4. *Correspondence,* edic. Arban: carta a Sofía Alexandrovna, abril, 1868.
5. *Id.*: carta a Sofía Alexandrovna, febrero, 1868.
6. *Id.*: carta a Apollon Maikov, mayo, 1869.
7. *Id.*: carta a Sofía Alexandrovna, mayo, 1868.

iluminarla. Dejamos que la realidad nos pase ante los ojos sin verla", lo que mostraba su propósito de construir una realidad simbólica y romper con las estructuras novelescas tradicionales realistas, de un realismo *terre à terre* que requiere aparente objetividad y alejamiento por parte del escritor y una verosimilitud que no es tal, sino reflejo parcial de las apariencias en la pupila observadora, también limitada, del novelista. Una segunda edición de *El Idiota* fue un fracaso económico y sólo siete años después comenzó a conquistar lectores. "Todos aquellos que la consideran mi mejor novela son de una índole espiritual particular que en alto grado me conmueve y me agrada".[8]

Me he referido a la singular técnica narrativa de esta novela tratándola de *circular*. Lo que pretendo decir es lo siguiente: a diferencia de la habitual narración cuya secuencia sigue un curso directo y sucesivo de los acontecimientos —tal fue la practicada por Dostoievski en *Crimen y Castigo*—, en *El Idiota* los aconteceres emergen, como radios del centro de una circunferencia, de las posturas y acciones del protagonista principal. El príncipe Mischkin se encuentra situado en el centro de cada acción tal como clave de bóveda o hierática figura que corona la cúpula del templo, y hacia él son atraídos los personajes o grupos de personas incluidas en su circunferencia. Esta parálisis dinámica —valga el contrasentido— concede a la novela un particular acento que semeja a la quietud y desconcierta al lector, habituado a esa suerte de fluir heraclíteo que es el relato novelesco. Hoy, después de tanta novela psicoontológica en que los caracteres sustituyen a la acción exterior, ya no es una sorpresa, pero entonces sí lo era. Porque el mundo humano que se muestra, con la habitual abundancia dostoievskiana, en las páginas del libro no ostenta un vivir activo y autónomo, sino en dependencia con el vivir del príncipe Mischkin, tal como sucede en los relatos evangélicos, donde todo se anima en función del resplandor emanante de Jesús. Presente o ausente, el príncipe Mischkin determina e influye reduciendo la autonomía de los demás y ejerce de principio de causalidad forzando, en ocasiones, la verosimilitud de la acción. A ello se añaden otras dos circunstancias:

8. *Id.*: carta a A. A. Kornev, febrero, 1877.

hay exceso de personajes, se acumulan unos sobre otros produciendo, con frecuencia, el vértigo peculiar de una habitación en exceso repleta en la que cada cual tropieza con el vecino sin encontrar suficiente holgura para establecerse. Y también las abundantes y largas conversaciones características del modo dostoievskiano acentúan el mareo. Todo el mundo habla mucho, estalla en palabras, da forma a conflictos de gran densidad que se superponen sin resolverse. El príncipe Mischkin los absorbe porque es su obligación pero no así el lector, quien no logra sobreponerse del aturdimiento. Y como el aturdimiento produce ignorancia, resulta que la novela debe ser leída con mucha atención, y más de una vez, para alcanzar el equilibrio que demanda toda lectura.[9] Sin embargo, con tales imperfecciones, Dostoievski consigue una gran novela —como todas las suyas del segundo período. Es el secreto de su genio paradójicamente cercado por tantas debilidades.

E. H. Carr, en su *Dostoievski,* estima que esta novela es la más profundamente trágica y dolorosa de las obras de Dostoievski. Se trata de un intento por superar la terrible indiferencia ética conque concluye *Crimen y Castigo,* donde la culpa de Raskolnikov es punida por la sociedad pero no asimilada y expiada por el culpable. Y añade que "los críticos que ven en Dostoievski un gran pensador hacen uso escaso de *El Idiota,* pero aquellos que consideran a su pensamiento abstracto subordinado al artista y creador de mundos nuevos, retornan con más frecuencia y más amorosamente a esta novela que a otras de sus obras maestras".[10] Para Carr, el propósito de *El Idiota* es profundamente ético y no escatológico. Mischkin no es Cristo-Hombre, sino un reformador utópico de la sociedad con claras referencias a sujetos más o menos cómicos o dramáticos en el ejercicio de sus utopías. Parsifal, Don

9. Véase más adelante, en el ensayo destinado a *Demonios,* una referencia de N. N. Strajov a esta peligrosa característica dostoievskiana: la sobreabundancia de material novelesco y el reconocimiento, por parte de Dostoievski, de tal defecto: "una gran cantidad de novelas y relatos se mezclan dentro de mí convirtiéndose en una sola en contra de toda medida y armonía: ¡Cuánto he sufrido por ello teniendo conciencia de mi falta! Mas lo peor es que, entusiasmado por el impulso poético, trato de expresar en ocasiones una idea artística superior a mis fuerzas".

10. Edward Hallet Carr, *Dostoievski, a new biography* (Londres, 1931).

Quijote, Rousseau y algunos personajes del folklore ruso (el loco simple, Iván el Zarevich). Pero observamos, no obstante, al curso de nuestra lectura, la interferencia de un propósito religioso que sobrepasa al eticismo humanista y somete la utopía a la severa lección de los Evangelios dotando a su vez, al libro, de una ambigua atmósfera donde la religiosidad, la ética y la gracia redentora se mezclan sin llegar a confundirse. Yo considero que la compleja personalidad de Mischkin sólo puede ser entendida trascendiendo los patrones literarios —sin embargo siempre presentes— y poniéndola en contacto con actitudes de conducta tradicionales en la religiosidad del ruso. El cristianismo ruso mostró siempre un claro sentimiento de la inseparabilidad, a la vez que de la diferenciación, entre lo divino y lo humano —de lo que su actitud frente al Estado en sus relaciones con la Iglesia ofrece claro ejemplo. Y también un concepto de la ética diferente al de la ética cristiana occidental. Para el ruso religioso, la conducta obediente a los preceptos evangélicos se traduce en un estado de pasividad, renunciamiento, humildad y paz espiritual —todo lo que contiene vocablo de tal difícil traducción como *smirenie*, lo contrario a la conducta ética de occidente, protestante o católica, volcada en las obras: filantropía, ayuda al necesitado, conducción espiritual del otro en procura de su salvación. Mischkin prodiga alrededor suyo *smirenie* y no actos; ejemplo pasivo y no reglas de conducta. Desde este ángulo visual podemos comenzar a comprenderle.

Por supuesto, los arquetipos literarios influyen en su construcción como personaje novelesco —no en vano Dostoievski construye una novela; hace literatura. Mr. Pickwick es una figura grotesca, desorientada y ridícula; nada de esto, salvo la capacidad para el ridículo, se percibe en Mischkin. Jean Valjean es una criatura dramática hecha de renunciamiento y bondad modelados por la presión social y el sufrimiento y en Mischkin hay algo del aura bondadosa y sufrida del presidiario francés. Don Quijote contribuye con más peso a la configuración de Mischkin: es un ejemplo, como subrayó Coleridge, de la razón y el sentido moral desprovistos de capacidad de juicio. Algunas escenas grotescas de *El Idiota* respiran idéntica atmósfera que ciertos cuadros cervantinos de la

segunda parte del *Quijote* —la entrada en casa de los Epanchines, la rotura del jarrón, los descosidos diálogos cortesanos, etc. Con Rousseau le emparenta, como certeramente ha señalado Wolf Giusti, "una semejante aversión por la mentalidad racionalista, un vivo interés por la adolescencia y una índole fantástica y soñadora".[11] Todo esto sólo tiene un valor de incitación, acaso impulsada desde el inconsciente donde se fragua la creación literaria, y no debe considerarse más que como un conjunto de estímulos estando de más el término imitación o influencia directa. Se mezcla con la estructura íntima del príncipe Mischkin acaso sin que Dostoievski tuviera conciencia precisa de ello. Es el peso inevitable de la tradición literaria. Me parece, además, secundario, ante la manifiesta influencia del arquetipo Cristo-Hombre reflejado con las características del cristianismo ruso tal como antes indiqué; un Cristo-Hombre *iconostático,* producto de la creencia y el arte; lo bueno —bello— de ver; un Cristo *kalokagathos.* Esta inseparabilidad de la bondad y la belleza se expresa gráficamente en la iconografía rusa y bien podríamos decir que Mischkin es una figura de ícono si recordamos su descripción inicial en la novela:

> Era un hombre joven, de unos veintiséis o veintisiete años, de estatura algo más que mediana, pelo muy rubio y espeso, carrillos chupados y una barbita en punta, casi del todo blanca. Tenía los ojos grandes, azules y fijos, con una mirada plácida aunque pesada.

Es el Cristo popular ruso reproducido en millones de toscas tablas de madera y numerosas obras de arte, durante los siglos XIV al XVII. Zenkovsky ha subrayado en su estudio de la filosofía rusa[12] la significación del ícono en la compleja urdimbre con que se teje la creencia religiosa rusa; su profundidad afectiva y su valor como experiencia espiritual. El ícono era, para el ruso tradicional, la autentificación sensorial del misterio de Dios-Hombre. Los tratados de teología destinaron, siempre, un capítulo a la iconografía y furiosas disputas tuvieron lugar, en más de una ocasión, en torno al tema de si "la belleza de las imágenes santas podía tur-

11. Wolf Giusti, *Dostoievskis e il mondo russo dell'800* (Nápoles, 1952).
12. B. Zenkovski, "Au seuil de la philosophie", en *Histoire de la philosophie russe.* Vol. I (NRF. París, 1953).

bar o enriquecer la vida del espíritu". Intuimos en esta preocupación algo que la razón no alcanza a entender: cómo cualquier medio es bueno para expresar verdad y belleza. Como dice Zenkovski, "se trata de un realismo místico que admitiendo toda la realidad empírica alcanza a ver otra aún más allá. Las dos esferas del ser son reales pero no de un valor análogo en jerarquía. El ser empírico se mantiene gracias a su participación en la realidad mística. En esto consiste la idea teocrática del cristianismo ruso: en la afirmación de la necesidad de iluminar todo lo visible, todo lo empírico vinculándolo al dominio místico. Todo ser histórico y en general todo lo que constituye la vida de la persona, debe ser clarificado por esta acción transfiguradora de la energía divina en el dominio empírico".

Así, pues, esta figura iconostática trasladada al ámbito de las realidades cotidianas traduce, en la secuencia de sus actos, no una *praxis* reflejada en actividades, sino un estado afectivo interior y superior a la acción. Por el contrario, sus actos cuando son medidos por el patrón práctico resultan con frecuencia catastróficos y una catástrofe final, especie de *raknorok* apocalíptica, es la desembocadura de la novela. Pero tratemos de entenderla: es catástrofe y purificación a la vez; liberación de fuerzas espirituales y autentificación de la vida de cada sujeto comprometido en el juego de fuerzas que desencadena la presencia del príncipe. Un cristiano occidental se horrorizaría ante la falta de tacto de un sujeto que no parece saber delimitar con claridad las fronteras entre el bien y el mal convertidos en *pragmata,* en resultados. Un cristiano ortodoxo ruso no lo ve de este modo. Para él, la subordinación del acto al sentimiento que lo engendra produce profundos cambios en el concepto occidental de error o pecado, ya que lo importante para enjuiciar y condenar no es el resultado, sino el propósito. Una acción puede aparentar virtud y ser pecaminosa ante los ojos de Dios: el fariseo caritativo, por ejemplo. A su vez, el sensual, el ebrio, el vagabundo pueden llevar dentro de sí un sincero propósito de rescatarse ante los ojos de Dios y su contienda íntima para conseguirlo, empedrada de caídas y errores, le justifica. Esta obvia trasmutación de valores resulta indispensable para el lector

occidental que se enfrenta con la novela. De otro modo, a la aparente confusión producida por el relato de acciones sin propósito ni finalidad, se une la confusión de no entenderlas, siquiera en sus inicios. Todo lo que sucede, lo que pasa en *El Idiota* tiene lugar en el ámbito íntimo de cada personaje, imantado por la personalidad central del príncipe Mischkin. Estamos, como antes indiqué, ante una novela circular en su forma y en sus contenidos. La circunferencia parece no moverse; los radios permanecen fijos, pero la energía que los mantiene unidos a su centro es, también, una forma de movimiento y cada imperceptible sacudida central les pone a vibrar. Cuando este centro se desintegra, la humanidad toda que de él depende se desintegra también.

Así, Mischkin tiende a construirse en arquetipo del pensamiento religioso de Dostoievski, tan complejo y contradictorio. Más exactamente, de lo que aspiró a conciliar en él, porque hay dos Dostoievski: un sujeto demoníaco, gnóstico, asesino de Dios, y un Dostoievski de untuosa y caritativa sensibilidad cristiana. Este hombre lábil, complejísimo y polimorfo se expresa con sinceridad en todas sus criaturas, aunque ninguna de ellas le contenga totalmente, pues la ambigüedad de su carácter le impidió alcanzar un conjunto armónico. El esquema de la personalidad de Mischkin nos lo demostrará mejor. La perfección y pureza de sus rasgos está mutilada por una profunda grieta somática, la epilepsia: es un cuerpo dañado y enfermo. Hay en él una placidez casi infantil, provocadora de ternura, que fácilmente se torna grotesca e irrisoria. La educación y cortesía que son sus características mundanas se convierten en inhabilidad y torpeza en su trato con las gentes. Es un pobre que, por azar, se torna rico, lo que le lleva a ser tan generoso con el dinero como despilfarrador. Su debilidad orgánica no está de acuerdo con el arrojo que muestra en ocasiones. La perfección peculiar de su carácter le lleva a límites donde, aplicada a otros o por otro, se torna inhumana, y su clarividencia para distinguir el bien del mal está desprovista, a causa de su lejanía, de capacidad práctica, lo que produce las más peligrosas confusiones. No sabe mentir y sus verdades, que no matiza o vela, son dañinas. Las consecuencias que se desprenden de esta singu-

lar conducta más allá de lo humano —es difícil establecer el límite que separa lo sobrehumano de lo inhumano—, le dejan indiferente. En suma, este Mischkin perfecto pero ambiguo es un ejemplo de lo que un hombre entre hombres, sujeto a un sistema convencional e histórico de relaciones humanas, no puede ni debe ser. Por eso, donde asienta su planta, produce junto con el intento de perfeccionar y armonizar, un dolor y una ruina. La novela es el relato de un proceso de desintegración. La agrupación humana en que Mischkin penetra con la implacable fuerza del aerolito caído de los espacios, queda destruida. Nadie puede acusarle porque todos tienen conciencia del carácter teóricamente benéfico de su misión: ¿cómo acusar a Jesús-Cristo de un retorno a la predicación del Evangelio? Dostoievski, en esta novela, no se atreve a extraer las últimas consecuencias de tal anacronismo, lo que sí efectuará, más adelante, con su relato del Gran Inquisidor. Aquí no hay severos inquisidores que pongan a Mischkin y las cosas en su sitio, de modo que el final del libro es deprimente y el lector puede preguntarse: ¿para qué tanto ruido en torno a una perfección sobrehumana que demuestra su inaplicabilidad? Sin embargo, examinado en detalle, capítulo por capítulo, la novela irradia seguridad y serenidad, porque la misión de Mischkin sobre la tierra nos parece perfecta aunque fracasada.

Todo símbolo es ambiguo y Mischkin se nos muestra, a la vez que criatura novelesca y sujeta a las leyes de constitución del género, símbolo de otra realidad superior: de Cristo venido nuevamente entre los hombres aunque desprovisto de su condición divinal; un Cristo humanizado que recordase ciertas características numinosas entre la niebla de su amnesia; *eidola* platónico degradado e ignorante de su categoría originaria. Romano Guardini, en su estudio sobre Dostoievski[13] tan valioso por muchos conceptos, aunque forzado, en ocasiones, a un sometimiento doctrinario, señala esta ambigüedad al decir que Dostoievski "traduce el carácter de la incomprensibilidad de Cristo a un sujeto novelesco provisto de sus atributos aunque no de su carisma milagro-

13. Romano Guardini, *El universo religioso de Dostoievski,* cap. VI (Emecé. Buenos Aires, 1954).

so". Esta operación trasmutativa se efectúa siguiendo la pauta marcada por el relato de la vida de Jesús que narra el IV Evangelio. Como en la versión de San Juan, la entrada de Mischkin en escena es súbita y sin antecedentes que, sólo más tarde, nos son dados a conocer en forma indirecta. También sus actos se muestran desconcertantes e inesperados, carecen de secuencia, son y no se explican. Hay alrededor de Mischkin, como de Jesús, un aura de misterio y, a la vez, de simplicidad. Sabemos que en cualquier momento desaparecerá para permanecer en espíritu entre sus fieles.

Es demasiado notoria la antítesis Mischkin-Raskolnikov para que no pensemos en una dicotomía voluntaria. Rodion Raskolnikov es un producto de la razón atea, del hombre que no tiene que rendir cuentas a Dios por sus actos, sino a su intelecto; un anticipo del superhombre nietzscheano, aunque más recortado en sus posibilidades y, por ende, grotesco cuando se analizan sus propósitos y los resultados. Hippolitt y Kirillov, en *El Idiota* y en *Demonios* son versiones diferentes del mismo tipo. Por este camino, tal como se desprende de las experiencias novelescas dostoievskianas, se alcanza la Nada, el Anti-Dios. *El Idiota* ofrece a Mischkin la oportunidad de seguir la vía contraria: la del hombre que trata de dar sentido a la existencia a través de la comunión espiritual en Cristo y rebajar su intelecto a un simple eco de la revelación luminosa. Tal revelación iluminativa se produce porque en él, en Mischkin, mora Dios; está Dios como parte constitutiva; es una perfecta criatura de Dios —un hijo de Dios.

Ahora bien, al mismo tiempo Mischkin anticipa, con su paso por la tierra, las catástrofes que produce todo advenimiento. Dostoievski, como antes indiqué, renovaría el conflicto años después en su última gran novela, *Los hermanos Karamazov,* a través de la leyenda del Gran Inquisidor. Ahí el mismo Jesús-Cristo redivivo es quien agitará la pesada y tranquila atmósfera humana para tornarla caótica y sin sentido hasta que los sensatos inquisidores le vuelven al misterio de donde proviene. En *El Idiota,* Mischkin, emisario de Jesús y Sosia degradado de Jesús-Cristo, elabora una catástrofe en proporciones más modestas, no obstante el

atractivo, diríamos el contagio, que inspira su personalidad integradora. ¿Podríamos concluir reflexionando acerca de la imposibilidad de hacer el hombre algo más que un hombre? Tanto lo demoníaco como lo angélico puros están condenados a morar en la fría tiniebla del *topos ouranos* y nada tienen que hacer sobre la tierra.

LA NIÑA VIOLADA

(*Un tema recurrente en las novelas de Dostoievski*)

En un famoso capítulo inédito de *Demonios,* publicado por vez primera en Rusia en 1922, al que se titula generalmente "La Confesión de Stavroguin", se cuenta cómo este inquietante personaje violó, en cierta ocasión, a una niña de doce años impulsándola, con su acto, al suicidio.[1] Es un material literario sorprendente que no encaja en la novela y parece pertenecer a un primer esbozo de la misma puesto más tarde de lado por su autor. De hecho así sucedió. El editor de *Demonios,* Katov, se negó a publicarlo cuando Dostoievski, al curso de elaboración del texto, se lo dio a conocer. Un tribunal de amigos reunido para escuchar la lectura estuvo de acuerdo con la prudente decisión editorial y Dostoievski lo eliminó.[2] Su lectura, hoy, no parece merecer tal veredicto de escándalo —cualquier novela contemporánea contiene relatos mucho más *exciting*—, pero las costumbres en 1870 eran otras y Dostoievski, por entonces, gozaba de cierta "mala fama" si hemos de atender a las murmuraciones de sus coetáneos. Esta mala

1. Publicado en francés, por vez primera, ese mismo año, en la *Nouvelle Revue Française* (junio-julio. 1922) y reeditado por Plon Nourrit. La edición española de *Obras Completas* (Aguilar. Madrid. 1949) también le contiene en su volumen III.

2. Acerca del episodio de la lectura y las variantes que sus amigos sugirieron, véase *Dostoievski par sa femme A. G. Dostoievskaia* (Gallimard. París, 1930), donde también se recoge el estudio de Freud sobre Dostoievski.

fama se sustentaba, entre otras cosas, en el sedicente relato efectuado ante algunos amigos, por el propio Dostoievski, de sus relaciones sexuales con una niña, allá en los años jóvenes, aprovechando los buenos oficios de una institutriz. Tampoco parece verificable la historieta, aunque los testimonios son más abundantes ya que el tema de violación infantil, en Dostoievski, mezcla diversos elementos provenientes, acaso, de la realidad, o de la imaginación y es un *tema recurrente,* diríamos utilizando una expresión psicoanalítica, en el proceso de las fantasías eróticas del escritor, por lo que su raíz puede estar soterrada lo mismo en una experiencia vivida que imaginada, en un *fait accompli* como en un anhelo no muy consciente que el escritor tradujo reiteradamente en materia estilística, dado que reaparece con persistencia en cinco de sus novelas —es decir, cubriendo casi todo el ciclo de su producción literaria—: *Un árbol de Noel* (a. 1848); *Humillados y ofendidos* (a. 1861); *Crimen y Castigo* (a. 1866); *La Mansa* (a. 1876) y *Demonios* (a. 1870). Veamos, en detalle, ambas posibilidades.

La primera referencia pública y controvertible del hecho aparece en una famosa carta de Strajov a Tolstoi escrita el 28 de noviembre de 1883, es decir, dos años después de la muerte del escritor. Nikolai Nikolayevich Strajov fue el primer biógrafo oficial de Dostoievski; amigo antiguo y compañero de faenas editoriales y literarias recibió el encargo necrológico de manos de la viuda y lo cumplió con una salvedad —la carta a que se hace referencia—, especie de lavatorio de conciencia cuya publicación tuvo lugar en un número de la revista *Mundo Contemporáneo,* treinta años más tarde, en 1913. Hasta ese momento, tanto Strajov como Orestes Miller, los dos biógrafos oficiales, quienes habían operado conjuntamente en la *Biografía de F. M. Dostoievski, cartas y notas,* eran los representantes consagrados del "canon" dostoievskiano, de modo que el escándalo producido por la publicación de la misiva tantos años guardada fue mayor.[3]

3. La mencionada *Biografía* está compuesta de dos partes: un estudio de Orestes Miller titulado "Materiales para una biografía de Dostoievski", que cubre el período desde el nacimiento del escritor hasta hacerse cargo de la revista *Vremia,* y un estudio de Strajov que cubre el período subsiguiente hasta el óbito de Dostoievski.
Nikolai Nikolaievich Strajov (a. 1828-1896) fue hijo de un eclesiástico y

La carta de Strajov es un documento de gran interés y así lo han considerado, desde entonces, comentaristas y biógrafos del escritor. La patografía que en ella se dibuja parece bastante auténtica si nos atenemos a los datos que otros coetáneos nos han dejado del complejo sujeto humano que Dostoievski fue. El episodio de la violación, como anécdota ilustrativa entre otras, es algo más dudoso por provenir de segunda mano. Strajov mantuvo relaciones de amistad bastante íntimas con Dostoievski desde poco después del reingreso de este último a la vida literaria, una vez cumplido el destierro siberiano; se prolongaron durante muchos años como lo muestra una abundante correspondencia entre ambos y a partir de 1870 se fue produciendo un gradual enfriamiento conforme aumentó la influencia de Tolstoi sobre Strajov. Era éste hijo de un eclesiástico; había hecho estudios en el seminario y ejerció algún tiempo como profesor de ciencias naturales hasta que se dedicó a la literatura. La esposa de Dostoievski le considera un adulador y sujeto de escasa rectitud ética, pero estos juicios se manifestaron después del escándalo producido por la publicidad de la carta a Tolstoi, lo que reduce mucho la validez de su opinión.[4]

En la carta de Strajov a Tolstoi, acompañando un ejemplar de la biografía, el biógrafo confiesa haber llevado a cabo su tarea con repugnancia, aunque incapaz de negarse a ella por consideraciones de vieja amistad hacia el difunto y la viuda. "Todo el tiempo que empleé en escribirla tuve que luchar con un sentimiento de horror que en el fondo de mi alma surgía y en vano pugné por

---

abandonó los estudios teológicos por falta de medios económicos. En el Instituto Pedagógico de Moscú hizo estudios, se graduó de maestro, ejerció y más tarde se dedicó a la literatura. Colaboró con Dostoievski en la revista *Vremia* y en 1873 entró en el servicio público. Su obra la componen dos volúmenes de artículos periodísticos recopilados con el título de *Lucha contra Occidente en la literatura rusa. El mundo como un todo* (a. 1892); un conjunto de *Ensayos filosóficos* (a. 1895) y los *Conceptos fundamentales de fisiología y psicología* (a. 1894), además del mencionado libro biográfico acerca de Dostoievski. Sobre la ideología de Strajov consúltese B. Zenkovski, *Histoire de la Philosophie russe,* vol. I.

4. El texto de la carta de Strajov, la respuesta de Tolstoi y una segunda carta de Strajov que añade algunos datos al material contenido en la primera, están recogidos en la edición española ya mencionada de *Obras Completas,* vol. III. Véase, asimismo, *Dostoievski par sa femme,* cap. XXIII.

vencer. No puedo ver en Dostoievski ni un hombre bueno ni un hombre feliz, cosas que en el fondo se contradicen; era un carácter malo, envidioso, petulante y pasó toda su vida en una gran excitación que le habría hecho parecer pobre y ridículo de no haber sido tan malo y tan artero... A pesar de ser así propendía a la sentimentalidad dulzona y a los altos ensueños. Sus novelas constituyen, en conjunto, una justificación y pretenden demostrar que en un hombre pueden convivir la nobleza de alma con toda suerte de horrores". Estas acusaciones que, de ser auténticas, invalidarían a Strajov como sujeto de probidad y carácter —es muy difícil, con tal bagaje crítico, escribir un panegírico de nadie— vienen acompañadas de algunos ejemplos extraídos del trato con Dostoievski y, entre ellos, el famoso de la violación: "Viskovatov *me ha contado* [el subrayado es mío] que Dostoievski se había vanagloriado con él de haber abusado en el baño de vapor de una jovencita que su institutriz le había llevado". Es, pues, una anécdota de tercera mano. P. Viskovatov fue un profesor que mantuvo con Dostoievski alguna relación amistosa sin contarse en el grupo de sus íntimos, aunque esto no significaría obstáculo para una confesión de tal especie, generalmente efectuada con más libertad ante el extraño que ante el íntimo. Anna Grigorievna, la esposa de Dostovieski, reacciona contra el episodio y contra la carta en general, con violencia y espontaneidad, lo que tampoco significa, forzosamente, un desmentido ya que todas las esposas tienen del cónyuge una visión deformada mezcla de la realidad y de un idealizado deber ser, y, además, ignoran con frecuencia la vida sexual subterránea del esposo. Finalmente trata de explicar el infundio relacionándole con la lectura de la "Confesión de Stavroguin" ante un grupo de amigos, por lo que el rumor de tal lectura, su carácter semiclandestino y el tema novelesco en ella tratado se confundirían, en una sola pieza, con la vida privada del autor, dando lugar a una historieta muy adecuada para amenizar las tertulias literarias.

Lo más grave es que, por entonces, a la fecha en que Strajov remitía su carta a Tolstoi, circulaban en torno al carácter singular de Dostoievski diversas anécdotas de dudoso perfil y se había publicado el famoso artículo de Mijailovski "Un talento cruel"

(a. 1882). Entre unas y otro dábanse ciertas correlaciones que ahora resulta difícil esclarecer. La aparición de *Demonios* desató una viva controversia entre la "intelligentzia" rusa, ya que los tradicionalistas y eslavófilos ("narodniki") incensaron el libro y los revolucionarios occidentalistas le titularon de libelo. Mijailovski pertenecía a este último grupo y con aguda inteligencia elaboró dos ensayos acerca de la novelística dostoievskiana que han marcado la pauta, durante mucho tiempo, a los estudiosos (como se aprecia en Gorki y parte de la crítica soviética). Es una crítica que analiza el fenómeno literario desde el dúplice nivel psicológico y sociológico y en el caso de Dostoievski practica una conjunción del medio ambiente intelectual ruso (oprimido, descontento, nihilista) y el carácter personal del escritor, cuyo matiz más acentuado —según Mijailovski— es la crueldad, deducción que logra manejando una serie de citas novelescas y anécdotas personales del escritor, desde mucho antes baldonado por Bielinski y el equipo de seguidores con el epíteto de "reaccionario".[5]

Estos artículos, como indico, dieron forma a una opinión general bastante extendida, ya que el rumor de las manías sexuales de Dostoievski circulaba entre gentes de pluma mucho antes del 1870, fecha de la publicación de *Demonios,* enraizando con episodios de dudosa procedencia escritos o contados alrededor de 1860, poco después de la reincorporación de Dostoievski a la vida activa tras los años de presidio y destierro. Por estas fechas el rumor circulaba unido a ciertas opiniones del novelista acerca de lo que, por entonces, se titulaba con eufemismos "la emancipación de la carne". El escritor Grigorovich, amigo de juventud de Dostoievs-

5. Las citas provienen, principalmente, de *El jugador, Notas del subsuelo, El sueño del tío, Crimen y castigo, El Idiota* y *Demonios*. El mundo novelesco de Dostoievski recuerda a Mijailovski una "casa de fieras". Estudio detallado de ambos artículos se encuentra en Vladimir Seduro: *Dostoievski in Russian Literary Criticism*. Nikolai Kostantinovich Mijailovski (a. 1824-1904) era hijo de una familia noble empobrecida; hizo estudios en la universidad, que no concluyó, antes de dedicarse a la crítica literaria y filosófica. Desde 1869 escribía en *Los anales de la nación* y más tarde formó parte de un grupo socialista revolucionario del cual fue teoreta muy calificado. Los artículos mencionados se titulan "Comentarios a *Demonios*" y "Un talento cruel". Cuando ambos aparecieron, la crítica eslavófila, principalmente a través de Orestes Miller y Vladimir Soloviev había declarado a Dostoievski profeta y líder espiritual del pueblo ruso.

ki y copartícipe en tiempos del mismo alojamiento, contaba cómo a raíz de un proceso por violación, Dostoievski, quien había asistido a las sesiones del tribunal (el gusto por ser espectador en las salas del crimen se muestra en el *Diario de un escritor,* donde varios famosos procesos son analizados concienzudamente), se apasionó por una niña de diez años sujeto de una violación. Era un dato sospechoso al que se añadía otro testimonio, el de la señora D. K. Nazarieva, esposa del escritor Faresov, a quien Dostoievski había contado, según ella, cómo logró seducir en cierta oportunidad a la institutriz de una niña para que se la consiguiera. El mismo *recontage* toma visos diferentes en 1865, durante el tiempo de relaciones amistosas entre Dostoievski y la familia Kroukovski, y el testimonio que acerca de él poseemos parece dar cierta claridad a lo que, hasta ahora, sólo ofrece características de rumor más o menos generalizado y maldiciente.

Un episodio de la vida de Dostoievski que tiene algo de "noche blanca" es su relación sentimental con Anna Vasilievna Korvine-Kroukovski, hija de un mariscal de la nobleza y hermana de la que más tarde sería famosa matemática conocida en el mundo de la ciencia como Sonia Kovalevski. No es ocasión de narrarlo con pormenores y, por otra parte, está recogido con ingenuidad y gracia femeninas en los *Recuerdos de juventud* de la señora Kovalevski, donde los retratos psicológicos y el conjunto de relaciones del triángulo Anna-Sonia-Dostoievski resultan iluminados y atractivos.[6] Lo que importa destacar al respecto es el hecho de que cierto día, el pretendiente amoroso Fiodor Mijailovich, sentado entre ambas damiselas y frente a su respetable *maman,* quien servía de pararrayos a las impulsivas insinuaciones del escritor bastante enamorado de la muchacha de ojos verdes y rubios cabellos a quien sus familiares decían "la náyade", al curso de uno de sus largos monólogos en los que se mezclaban realidad y fantasía (narra-

6. Sonya Kovalevski, *Her Recollections of Childhood* (Nueva York, The Century Co.), a. 1895. Los capítulos IX y X, relativos a las relaciones de Anna con Dostoievski son fuentes de material biográfico para los años 1865-66, período de la vida del escritor que se corresponde con la viudez y su fracaso amoroso con Polina Suslova. Sonia, entonces adolescente, alimentó una silenciosa amalgama de celos y simpatía frente a su hermana, atraída asimismo por la personalidad de Dostoievski.

ciones de su vida en la *Kátorga,* proyectos de novelas, lecturas), vino a contarles un imaginado relato que ya desde sus años jóvenes le obsesionaba sin que lograse darle forma adecuada. Helo aquí: su protagonista, un refinado propietario rural, después de llevar agitada vida, matrimonia con una jovencita, se convierte en padre de familia y goza de generales consideraciones. Al despertar una mañana y aún entre sueños, recuérdase de un cuadro visto en el museo de Munich —Santa Cecilia atravesada por un rayo de sol—y también de algunas citas de un libro alguna vez leído y titulado *La belleza universal.* Pero, de súbito, una especie de angustia brota de las profundidades luminosas de la visión; recuerdos confusos del pasado tratan de remover adormecidas capas; éstos se tornan claros gradualmente y aparece algo que, hasta entonces, había permanecido oculto en la subconsciencia: la violación de una niña, por capricho, un día de ebriedad y lujuria. Al llegar Dostoievski a esta parte de su relato, Madame Kroukovskaia, crispada en su sillón (cuenta Sonia Kovalevski) le interrumpió con horror: "¡Fedor Mijailovich, calle por favor! ¡Están presentes mis hijas!".

Y Dostoievski calló, confundido. Esta escena es muy probable que fuese repetición de otras anteriores en las que el relato antiguo, aún no petrificado en forma literaria, apareciera con diversas variantes. Lo que explica que, aún en 1916, el escritor ruso emigrado Marc Slonin, escuchase de dos críticos célebres y amigos de recoger pequeñas historias de la *menagérie* literaria, algunos relatos, circulantes entre los años 1870-80, según los cuales Dostoievski en su juventud, había tenido relación sexual con una niña sin que lograse nunca borrar el episodio de su memoria, lo que justificaría la recurrencia del tema en su novelística.[7] También daría cierta base a la defensa efectuada por su viuda Anna Grigorievna, refutando la carta de Strajov, al afirmar que la leyenda de la violación nació después de la lectura del capítulo inédito de *Demonios.* La historia de la niña violada, antes de aparecer en el texto que conocemos pasó por algunas variantes, entre ellas la de la institutriz y el baño público, suprimida por consejo de algunos

7. Marc Slonin, *Les trois amours de Dostoievski,* cap. III (Correa, París, 1955).

amigos, quienes vieron en la presencia de esta Celestina un agravio a la honesta profesión educativa y, en general, al proceso emancipatorio de la mujer rusa, entonces en cuestión. De modo que en el texto definitivo quedaron tan sólo el "barín" demoníaco, la criatura, la casa de familia donde tiene lugar el hecho y el desván donde esta criatura se ahorca.

He aquí todos los datos de que se dispone con respecto a la titulada "leyenda de la desfloración", episodio ante el cual se detienen, temerosos de opinar, la mayoría de los biógrafos.[8] Sin embargo, el tema concurre en casi toda la obra dostievskiana con suficiente fuerza para poderle considerar una obsesión, y lo hace emparejado con otro asimismo recurrente y obsesivo: la importancia del niño como personaje novelesco. Un fenómeno observado en la literatura occidental es la ausencia de la infancia; es decir, del niño como personaje activo, con su propia psicología no deformada por la lente adulta o autocontemplado en el espejo de la novela de memorias. En Dostoievski los niños pueblan sus novelas: niños que sufren, meditan acerca del extraño contorno adulto, sueñan y maduran dolorosamente. Las inolvidables peripecias de Aliocha Karamazov junto con el grupo de escolares que rodean a Iliuscha y Kolia, son bien conocidas. Asimismo, en el *Diario de un escritor* aparecen con frecuencia personajes infantiles. A. F. Koni, procurador del Sínodo y jurista conocido en Rusia en las postreras décadas del pasado siglo, dejó en sus memorias constancia de un viaje efectuado a una colonia penal, en compañía de Dostoievski, durante el cual éste supo ganarse, de inmediato, la confianza de los adolescentes allí retenidos. La muy conocida frase de Iván Karamazov, objeto de tantas exégesis, poniendo a Dios en la balanza frente al sufrimiento y las lágrimas de un niño, contribuye a fortalecer la enumeración anterior. Ahora bien, ¿este interés apasionado por el sufrimiento físico y moral de la

8. André Gide, en su *Dostoievski,* recoge la anécdota de la confesión de Fiodor Mijailovich ante Turgueniev, sujeto escogido para una purgación del alma por tan nefando delito. Las relaciones entre ambos, por entonces y después del primer viaje a Europa de Dostoievski, eran hostiles y según Gide, Turgueniev no comprendió la necesidad de esta humillación gratuita. El episodio recuerda la confesión de Raskolnikov ante Sonia en *Crimen y castigo* y el fuerte aroma literario que de él se desprende manifiesta su inautenticidad.

infancia, ostenta matices patológicos? ¿Hubo en esta atracción manifiesta una dosis de erotismo? Es una respuesta difícil de dar con tan escasos datos directos como poseemos.

Veamos, sin embargo, lo que ocurre al respecto en el ámbito de sus novelas. En *Un árbol de Noel y una boda,* obra de juventud, anterior al ingreso en presidio, Dostoievski nos presenta un primer ejemplar de "paidófilo" en Yulian Mastakovich, el grueso y apopléjico comerciante que ronda a una niña de ocho años y, pasado el tiempo, logra esposarla cuando es púber. En *Humillados y ofendidos,* la huérfana Nelly (personaje de clara factura dickensiana) es descrita como "una pequeña de ojos negros centelleantes, mirar fijo y escrutador... *que hubiera llamado la atención, en la calle, a cualquier transeúnte*" (este subrayado y los siguientes son míos). "Yo —dice el protagonista, Vania (trasunto bastante fiel de Dostoievski)— la contemplaba con pasión y no podría decir qué era lo que en ella me atraía. A mi sentimiento se mezclaba algo más que la piedad; quizás *lo fantástico* de mi temperamento. En el sueño tenía una expresión nada infantil y mostraba una *hermosura extraña* y como enfermiza; pálida, con los ojos grandes y refulgentes, circundada por cabellos negros como la pez que le caían alborotados y densos, en un nudo flojo, hacia un lado". A esta Nelly de tan equívoca hermosura, la conducen a una casa de prostitución donde tiene lugar el intento de violarla. En *Crimen y castigo* el "paidófilo" es Svidrigailov, uno de los protagonistas más equívocos en la novelística dostoievskiana, caracterizado por Strajov, en la carta mencionada al principio, como un Sosia del autor. Se trata de un sueño inmediatamente anterior al suicidio del sujeto, en el que se le aparece una niña de cinco años de "ojazos negros", a quien Svidrigailov desnuda y acuesta en su lecho donde, "de pronto, le pareció como que sus negras pestañas palpitaban y por debajo de ellas se filtraba una mirada maliciosa, burlona, nada infantil". Este Svidrigailov había sido encausado por la violación de otra niña sordomuda, de catorce años, quien se ahorcó en una boardilla, y andaba seduciendo a una tercera "con la falda por encima de la rodilla, un capullito aún sin abrir", mientras protegía a una cuarta descubierta al curso de equívoca

velada familiar donde se bailaba el can-can. En *La Mansa,* una de las mejores novelas cortas de Dostoievski, aunque poco conocida, la protagonista es "enormemente joven", tan joven "que se la podrían dar catorce años, con ojos grandes, azules y pensativos que producían *ese sentimiento de la diferencia de edades, tan sabroso*" (el subrayado es mío). La niña Matriocha, violada por Stavroguin en *Demonios* era "rubia y barrosa, con una cara vulgar pero muy infantil y plácida" y tenía doce años. El episodio es descrito en tono equívoco y, a la vez, sugerente: cómo el seductor la sentó en sus rodillas y le besó las manos; el semblante contraído y asustado de la criatura, con sus mejillas rojas por el bochorno y a la vez consciente de la existencia en ella de un oscuro instinto femenino que le impulsó a abrazar a su seductor antes de que "todo terminase" y ella se sintiera "como loca".

Las prolijas descripciones anteriores, ¿significan, forzosamente, una previa experiencia en el escritor? Es muy dudoso y nada añaden al conjunto de anécdotas anteriormente explorado. No podemos opinar que Dostoievski hubiese, en alguna ocasión, violado a una niña y que, movido por el remordimiento, se entregara más tarde a la equívoca tarea de liberarse de culpabilidad por medio de la catarsis literaria. La opinión muy extendida de que el escritor sólo opera sobre vivencias y traspasa a la obra literaria su experiencia personal es errónea. Tan falso es considerar posible el traspaso directo de las ideas, experiencias o sentimientos de un autor a un sujeto novelesco como pretender extraer de un sujeto novelesco las ideas o sentimientos aplicables al autor. Entre la vida vivida, experimentada existencialmente, y la vida imaginaria, vicaria de un personaje literario; entre la vivencia empírica y la vivencia poética existen grandes distancias aun en el supuesto, no siempre verídico, de que se haya pretendido efectuar voluntariamente la transferencia. El tema lo he tratado con bastante extensión en otra obra mía a la cual me remito para sólo tocar aquí algunos aspectos del tema.[9] Fue Tolstoi quien señaló, aburrido por el afán de caracterizar al modelo de muchos de sus personajes li-

---

9. *Introducción a la crítica literaria,* cap. III: "Estrato biográfico". (Caracas, 1966).

terarios, el escaso valor que tendrían sus novelas si sólo fueran una descripción o trasposición de sujetos reales. También Dostoievski hubiera podido señalar a Raskolnikov, el asesino de la usurera, como ejemplo de imposible identidad. Entre el acto y el pensamiento, la realidad y el deseo hay distancias que sólo es capaz de salvar la imaginación poética. Este salto es el que constituye la obra literaria dotándola de superior riqueza a la de cualquier ensueño o fantasía de carácter neurótico. Por supuesto, la recurrencia de un tema significa algo más que un capricho estético; significa, o puede significar una obsesión. Y este es el terreno en que parece plausible moverse sin cometer errores de juicio, dado que los datos empíricos faltan. Que en Dostoievski hubo, en potencia, una constante atracción sexual por la infancia parece inocultable. Que las identificaciones en su obra no lo son con hechos sino con fantasías de hechos, deseos no cumplidos y anhelos, también parece verificable. En otros términos: Dostoievski deseó la posesión sexual de una niña y no tuvo necesidad de cometer el hecho para describir la escena de la violación con un realismo tan reiterado como vehemente. Este deseo insatisfecho se prolongó a lo largo de su vida tanto como para repetirse, con variantes, en buena parte de sus novelas. La fantasía sexual, en sujetos neuropáticos, es más aguda que en el hombre estadísticamente normal. El universo de las perversiones eróticas creado por la imaginación carece de límites; su transformación en buena literatura o en mala pornografía, es sólo resultado de poseer o no genio literario, algo que a Dostoievski no le faltaba. Se trata de una aptitud para convertir la obsesión en tema poético. Eurialo de Michelis lo ha expresado con elegancia en su estudio sobre Dostoievski: "La constante repetición del tema, que retorna de varios modos antes de ocupar un primer plano con el estupro de la niña confesado por Stavroguin, parece probar que no se trata de un específico recuerdo personal, perseguido autobiográficamente por el hombre Dostoievski, sino de un tema musical perseguido por el escritor y para cuyo desarrollo encontraba, por cierto, materiales en la tenebrosidad de su propio espíritu.[10]

---

10. Eurialo de Michelis, *Dostoievski* (La Nuova Italia, Firenze, 1950).

Hay un lado positivo en esta obsesión: el deseo transformado en amor y piedad. Dostoievski introdujo en su obra, con mucha frecuencia, niños maltratados y sufrientes, víctimas de la sevicia manifiesta del adulto; insistió, asimismo, en la indefensión de la infancia ante esos monstruos que son, en ocasiones, los grandes machos y hembras de la especie humana. El gusto por golpear o maltratar de varios modos produce, en ciertos sujetos, un goce velado. Aún más, es sobre el niño donde se descarga, en ocasiones, la tiranía del adulto o su sadismo material o intelectual. Dostoievski denuncia estos actos con frecuencia, no sólo en su novelística, sino en el *Diario de un escritor,* donde encontramos páginas emocionantes con motivo de tropelías de tal especie. Es interesante subrayar un sueño muy significativo que cuenta en su correspondencia con su mujer. "Hoy —escribe en 1883 a Anna Grigorievna— he soñado que Liuba [su hija] era huérfana y había caído en manos de una malvada madrastra quien la golpeaba con un látigo; uno de esos grandes látigos que se emplean para castigar a los soldados. Así la encontré casi al borde de la muerte y ella no cesaba de repetir: «mamita, mamita». A consecuencia de este terrible sueño me he sentido, durante el día de hoy, como un loco". El complejo de sadismo, compasión y culpabilidad que en este sueño se registra es bien revelador del polimorfo Dostoievski.

DEMONIOS

(*Análisis de un proceso de creación novelesca*)

Alrededor de 1868, antes de concluir *El Idiota,* concibió Dostoievski la idea de una gran novela titulada *Ateísmo.*[1] Su propósito era describir la conversión de un hombre sin fe. La idea dormitó dos años y volvió bajo nueva forma: un extenso ciclo de cinco novelas agrupadas bajo el título de *Vida de un gran pecador.* Tan descomunal hagiografía obsesionaría, en adelante, a Dostoievski hasta convertirla, imaginariamente, en su obra magna,[2] por otra parte nunca lograda. Diversos de sus fragmentos, desgajados periódicamente del nonato contexto vendrían a nutrir *Demonios, El Adolescente* y *Los hermanos Karamazov.* El plan detallado de esta obra se publicó por el Centro-Archivo soviético en 1922 y el crítico Ni-

1. "Tengo en mente una enorme novela titulada *Ateísmo* para la cual debo leer una biblioteca entera de ateos, católicos y ortodoxos. El héroe será un ruso de nuestra sociedad, no muy culto, mas no ignorante, quien de súbito y ya maduro pierde la fe en Dios. Durante toda su vida se ha ocupado sólo de su propia persona... la pérdida de la fe obra sobre él de modo extraordinario. Se vuelve hacia la nueva generación, hacia los ateos, los europeizantes, los eslavófilos, los fanáticos y los anacoretas rusos; después lo aferra un jesuita, huye de su influencia y cae en el abismo de los flagelantes, pero termina con la conquista de Cristo y de la tierra rusa, el Cristo ruso, el Dios ruso" (Carta a Apollon Maikov, 11 de diciembre de 1868. *Correspondence,* op. cit. III, carta nº 300).
2. "Será mi última novela, la última palabra de mi obra literaria. Raramente he imaginado algo más nuevo, más completo, más original" (*Correspondence,* op. cit., IV, carta a N. N. Strajov del 26-11-1870).

colai Brodski puso de manifiesto, al editarlo, el carácter autobiográfico, de confesión íntima que le caracteriza.[3] La reconstrucción del esqueleto de tan extraño dinosaurio literario se ha llevado a cabo sobre residuos y todo hace suponer que para su total desarrollo hubiese necesitado Dostoievski dos vidas. Siempre hay una especie de hiato insalvable entre la imaginación creadora y la capacidad material de trabajo del escritor.[4]

Aunque la génesis de ambas novelas, *Demonios* y *La vida de un gran pecador* parece simultánea, nada tienen que ver entre sí. Los primeros *Demonios* nacieron entre 1869 y 1870 como un proyecto sin importancia y útil sólo para salvarle de un apuro económico. Sabidas son las estrecheces de dinero en que vivió siempre Dostoievski, por entonces domiciliado en Dresde y exhausto de fondos a consecuencia del nacimiento de su hija Sofía y los dos terribles años anteriores en que las ruletas de Hamburgo y Baden le habían dejado sin fondos y agobiado de deudas.

La primera referencia a *Demonios* aparece en una carta al editor Kaspirev, director de la revista *El Alba.*[5] Por estas fechas esboza su primer boceto del personaje Stephan Trofimovich Verjovenski, quien ocupará todo el primer capítulo. Los desmesurados detalles que nos ofrece de este "puro e ideal occidentalista con todas sus bellezas", sorprenden al lector cuando se apercibe, más tarde, del lugar secundario que le está reservado en la novela. Pero es que, aún diez meses después, el propio Dostoievski no tenía una idea muy clara de lo que haría con él, ya que en diciembre

---

3. "La cuestión dominante, tratada en todas sus cinco partes será la que me ha atormentado, conscientemente o no, toda mi vida, tanto ateo como creyente, fanático y sectario, después ateo de nuevo. El segundo volumen sucederá en un monasterio. Todas mis esperanzas reposan en esta novela y puede ser que, al fin, se considere que no siempre escribí frivolidades" (*Correspondence,* op. cit., IV, carta a A. Maikov del 25-3-1870).

4. Véase esquema de la *Vida de un gran pecador,* OC. III (Aguilar, Madrid). Ibidem, *La vie d'un grand pécheur* (traducción y comentarios de E. Halperine Kaminski. Plon. París, 1922).

5. Carta a V. V. Kaspirev (*Correspondence,* IV, del 8-2-1870). Al mismo tiempo comunica a Maikov que sigue laborando en la *Vida...* (carta sin fecha, 1870).

del mismo año (1870) reconoce haber variado de planes para su novela no menos de diez veces por mes.[6]

Seguir la pista de la génesis y elaboración de *Demonios* es una de las tareas más curiosas y entretenidas que se pueden ofrecer al crítico dostoievskiano, y de hecho, aun habiéndole prestado al tema gran atención, quedan algunas lagunas difícilmente atravesables. La recolección de sus *paralipomena* esparcida por diversos cuadernos fue llevada a cabo, también, por el Centro-Archivo utilizando materiales en poder de Anna Grigorievna, su segunda esposa y secretaria, y si el simple lector tiene la paciencia de leerlos observará que sus nociones acerca de lo que es un proceso de creación literaria se tornan sumamente confusas, no sólo por la aparición y desaparición de múltiples personajes, sino por las sucesivas transformaciones que éstos van sufriendo de página en página.[7] Todo hace suponer que Dostoievski comenzó a planear la novela a la ventura, a lo que saliere, acuciado por el afán de conseguir anticipos de sus editores y confiando en esa buena estrella que nunca le abandonaba cuando se comprometía en tales empresas. Con la excepción de *Los hermanos Karamazov,* el resto de su obra fue escrito de este modo y más de una vez se quejó de la adversa suerte que le impedía emular a Tolstoi y Turgueniev, cuyo reposo para escribir, sostenido por una holgada posición económica, les daba tiempo para pensar lo que hacían y pulir y repasar lo ya hecho. Dostoievski, como Balzac, molía diariamente el trigo de su imaginación a fin de atender a las más perentorias necesidades y es posible que el pulso febril y jadeante de muchas de sus páginas sea consecuencia indeseada de una prisa que, sin quererlo, adquiere el valor de un peculiar recurso literario.

En una carta de N. N. Strajov a Dostoievski encontramos cierta apreciación crítica que subraya esta peligrosa característica dostoievskiana. Es un juicio destinado a *Demonios* y dice así: "Es evi-

---

6. "He comenzado a escribir una novela de tendencia, cosa para mí totalmente inusitada. He tenido que variar más de diez veces su plan...Por la lectura de la primera parte no podrá el lector adivinar adónde voy a parar" (Carta a N. N. Strajov. *Correspondence,* IV, de diciembre [sin fecha] de 1870).
7. Véase *Paralipomena* de *Demonios,* OC. III. Las notas y variantes se extienden a lo largo de dos años, entre 22-1-1868 y 11-11-1870.

dente que por el contenido, riqueza y variedad de las ideas es usted el primero entre nuestros escritores y el mismo Tolstoi, en comparación, resulta inferior. Pero también es evidente que al sobrecargar la obra, ésta se complica demasiado. Si el tejido del relato fuera más simple, obraría con más fuerza en el lector. Este defecto, se entiende, está ligado a sus propios méritos. Un astuto francés o alemán que poseyera la décima parte de su imaginación disfrutaría de gloria y reconocimiento en los dos hemisferios y brillaría como un faro de primera magnitud en la historia de la literatura universal. Todo el secreto, a mi juicio, consistiría en debilitar la complejidad, reducir un poco la sutileza del análisis y dar en vez de veinte personajes y centenares de escenas, un solo personaje y una docena de escenas. Me parece como si usted no pudiera gobernar su fantasía, inadaptándose por ella a una mayor acción sobre el público lector". A estas observaciones contestó Dostoievski con reflexiva serenidad: "usted ha reconocido con agudeza mi principal defecto. Sí, lo he sufrido y lo sufro; no he logrado todavía dominar mis propios medios. Una gran cantidad de novelas y relatos se mezclan dentro de mí, convirtiéndose en una sola en contra de toda medida y armonía. ¡Cuánto he sufrido por ello teniendo conciencia de mi falta! Mas lo peor es que, entusiasmado por el impulso poético, trato de expresar en ocasiones una idea artística superior a mis fuerzas".[8]

De hecho, en *Demonios* se mezclan dos novelas grandes y aunque la habilidad de Dostoievski para lograr el contrapunto resulta innegable, no lo es menos que en ocasiones se le escapan de la mano y el resultado es esa desarmonía de las partes que en literatura se denomina confusión. La ensambladura de ambas novelas tuvo lugar a mediados de 1871, después de las mencionadas modificaciones del primitivo plan, y es probable que tal propósito le obligase a una nueva y total refacción de lo hecho y aún no publicado.

Quizás no esté de más, a beneficio del lector, para quien recordar el argumento de *Demonios* resulte, como para Strajov, un

8. Lo Gatto, *Epistolario,* carta nº 30 y nota nº 8, vol. II (Edizioni Scientifiche Italiane. Nápoles, 1951).

esfuerzo, efectuar la sinopsis del mismo apuntando de paso las ensambladuras. De este modo será más fácil analizar las razones que dieron lugar a la complicación, no tan involuntarias como la modestia de Dostoievski manifiesta en su confesión de culpa, ni tan defectuosas como el crítico contemporáneo subraya. Porque en el misterio de la creación novelesca, cuando de una gran novela se trata, nada aparece por generación espontánea pese a los proyectos y buenos deseos del autor, rebasado en su obra por los más inesperados acontecimientos.

Se recordará que la novela se ampara en un lema extraído del Evangelio de San Lucas: la parábola de los cerdos que se despeñan al salir del espíritu inmundo.[9] Estos cerdos son la *intelligentzia* revolucionaria, europeizante y nihilista que corroe la pureza de la sociedad rusa a mediados del siglo, y el cuerpo así purificado y salvado es el de Rusia. He aquí, pues, una tesis que se mantendrá a lo largo de la novela, en parte procedente del nonato proyecto de *Ateísmo,* en parte de la *Vida de un gran pecador.* Pocos años después, en la dedicatoria de un ejemplar del libro al príncipe heredero Alejandro Alejandrovich, Dostoievski hará más clara su idea: "Nos encontramos ante las consecuencias inmediatas y directas, del profundo divorcio en que toda nuestra cultura se halla respecto a los veneros y principios nativos, originales, de la vida rusa".[10] Tales veneros son la fe en que descansa en profundidad la vida popular. Aquellos que se desarraigan, se pierden y llegan a cometer los crímenes más monstruosos, individual y colectivamente, porque en ellos moran los demonios.

El lugar escogido para el desarrollo de la trama es una pequeña ciudad provinciana en los alrededores de Moscú y esta preferencia es evidente: trátase de mostrar hasta qué punto se han

---

9. "Y había allí un hato de muchos puercos que pacían en el monte y le rogaron que los dejase entrar en ellos y los dejó. Y salieron los demonios del hombre, entraron en los puercos y el hato se arrojó en un despeñadero en el lago, y se ahogó. Y los pastores, al ver lo acontecido, huyeron y lo contaron en la ciudad y en el campo. Y salieron a ver lo que había acontecido y llegáronse a Jesús y hallaron al hombre de quien habían escapado los demonios, vestido y en su juicio, a los pies de Jesús, y tuvieron miedo" (San Lucas, VIII, 32 y sig.).
10. "Dedicatoria a Su Alteza el príncipe Alejandro Alejandrovich" (OC. III).

introducido las fuerzas demoníacas en las zonas más inocuas del país. El ámbito social se corresponde, por la misma razón, con los círculos familiares de la burguesía y la pequeña nobleza, los más seguros y tradicionales. Comienza la novela presentándonos en detalle y con parsimonia dos personajes que, más tarde, ya no tendrán un lugar principal en la trama (aquí comienzan las primeras transformaciones en el plan de la novela); un viejo liberal, Stephan Trofimovich Verjovenski, antiguo profesor, y una viuda rica de la nobleza, Varvara Petrovna, su amiga y protectora. Stephan Trofimovich lleva una existencia parasitaria que trata de dignificar ilusoriamente. El desdén de Dostoievski por la *intelligentzia* europeísta liberal encuentra en su personaje amplio territorio para manifestarse. Es un tipo elocuente y vano que habla el francés mejor que el ruso —sus diálogos están empedrados de frases en esta lengua— y posee, junto con una acusada sensibilidad femenina, grandes capacidades de histrión. Egoísta, débil y embustero atempera estos defectos con un fondo de bondad que se manifiesta conforme transcurre la novela. Dostoievski pensó en él como una caricatura; después, arrastrado por el flujo novelesco, le dignifica precipitándole en una conversión religiosa con la que, al principio, no había contado.

A continuación nos presenta el círculo de relaciones provincianas de Verjovenski; gentes en disponibilidad para acoger la semilla nihilista;[11] intelectuales fracasados; ideólogos de poca estatura. Entre ellos destacan el revolucionario Chatov, un cabeza cuadrada lleno de rencor hacia sus antiguos compañeros de ruta —está pasando por un proceso de conversión—; corazón noble pero amargado por diversas experiencias dramáticas y voluntariamente retirado de la "vida viva". Schigalev, inventor de una teoría revolucionaria que tiene sabor profético y cuyo esquema parece sacado, a cien años de distancia, del comunismo estatal staliniano. Liputin, un discípulo de Fourier, que golpea a su esposa para hacerse respetar por principio. Lebiadkin, falso capitán del ejército,

11. Definió el término, por vez primera, Iván Turgueniev en su novela *Padres e hijos,* aplicándolo al protagonista Bazarov: "Un nihilista es un hombre que no se inclina ante ninguna autoridad, que no acepta ningún principio sin examen, sea cual sea el crédito de que goce".

borracho y poeta bufón misteriosamente aparecido en la ciudad en compañía de una hermana coja y demente. En este tranquilo ambiente provinciano, donde los revolucionarios fuman y beben té alrededor del viejo liberal Stephan Trofimovich, hacen su aparición los dos personajes-eje de la novela: Nikolai Stavroguin y Piotr Stephanovich Verjovenski. El primero, hijo de Varvara Petrovna, introduce en la novela el elemento escatológico; es una fuerza demoníaca pura, representante de la nada metafísica al modo heideggeriano: opera pasivamente y todo lo que toca con su aliento, como el ángel tenebroso, lo destruye. El segundo representa las fuerzas sociales nihilistas y su propósito es organizar en aquella tranquila población una célula revolucionaria. Stavroguin es un demoledor de valores, un destructor gratuito, y Verjovenski, deslumbrado por tal potencia negativa trata de convertirle en jefe supremo de su futura organización; especie de nuevo zarevich Iván. A partir de este momento, la novela se desarrolla en dos planos paralelos que sólo se cruzan en los momentos de alta tensión.

El argumento *a*) es la historia del proceso de organización de la sociedad secreta. Asistimos a diversas reuniones del grupo de "quinqueviros" donde Schigalev y Kirillov son, a su vez, fuerzas propias e independientes. Dostoievski acumula, en sus descripciones y diálogos, la mayor capacidad de menosprecio hacia el objetivo de Verjovenski, tratando de trazar su caricatura, pero lo cierto es que el genio de que dota a su personaje, por encima de los propósitos del autor, produce escalofríos. Dispuesto a desintegrar la coherencia de aquella sociedad conservadora, estimula la vanidad del gobernador y su esposa hasta lograr ponerles a su servicio; excita resentimientos; compromete secretos personales. Algo turbio parece protegerle en su empresa y en ocasiones se muestra como agente provocador al servicio de dos poderes. Socava el prestigio de las autoridades, imprime proclamas clandestinas, suscita la desconfianza, crea una atmósfera de miedo, convierte un acto público en escándalo y organiza una manifestación obrera que culmina en motín e incendios. Este caos se cierra y corona con el asesinato de Chatov, el ex revolucionario, por negarse a secundar sus planes.

Dostoievski dota a Chatov de sus propias ideas dogmáticas y algo de su carácter: dureza, desdén y orgullo.

El argumento *b*) tiene como eje central a Stavroguin y los conflictos sociales característicos del primer argumento dan paso a profundos conflictos individuales y humanos. Stavroguin es un generador de angustia ontológica y provoca alrededor suyo ese estado de descomposición propio de las almas dañadas y tentadoras. Es una fuerza destructiva y donde mejor se percibe su influjo es en aquellas situaciones donde el hombre necesita aferrarse a la seguridad y tranquilidad de un decálogo moral. Un círculo de mujeres le rodea y le ama; está casado en secreto con la coja Lebiadkina, especie de iluminada que hubiera hecho las delicias inquisitoriales en el siglo XVI; un matrimonio sin justificación, puro acto gratuito de desafío a la sociedad. A su vez, acepta la ayuda de Daria Schatova, la hermana del ex revolucionario, como su "enfermera del alma" y también seduce a Lizaveta Petrovna, enloqueciéndola y llevándola a ser víctima de un crimen. Es el peligroso polimorfo dostoievskiano, un Anticristo, un destructor de valores que comienza destruyéndose a sí mismo y termina pendido de una soga en la boardilla de su casa de campo. Un escabroso capítulo de la biografía de este personaje, titulado "La confesión de Stavroguin", fue retirado por Dostoievski antes de publicar la novela y sólo recientemente se ha incorporado, como apéndice, a las últimas ediciones. Se trata de la historia de la violación de una niña y el lector ha obtenido referencia de él en otro lugar de esta misma serie de estudios.

El cruce de ambos planos novelescos produce un apocalipsis: con el suicidio de Stavroguin y la huida de Verjovenski, una vez fracasados sus proyectos, los cerdos endemoniados se arrojan por el barranco y tratan de resucitar a la vida las almas buenas. A su vez, la sangre inocente de la cojita y de Lizaveta hacen posible la conversión de Stephan Trofimovich, quien, trastornado, huye de la ciudad en compañía de una vendedora de evangelios. Los "quinqueviros" declaran su participación en el asesinato de Chatov y la paz cargada de amenazas en que se sume, de nuevo, aquel rincón provinciano agitado, durante algún tiempo, por el frenesí nihilista,

deja entrever para el futuro una aurora rojiza. Dostoievski proyecta sobre el futuro una profecía. No en vano *Demonios* fue la única novela prohibida por la censura soviética hasta épocas recientes.[12]

Así, pues, la novela está constituida, como puede verse, por: 1) El boceto abortado del plan primitivo que hubiera consistido en la sátira del liberalismo ruso del año 50: Bielinski, Herzen, Granovski, etc. 2) Un fragmento de la historia del que pudo ser personaje principal de la *Vida de un gran pecador*: Stavroguin,[13] y 3) Un tercer y último argumento aparecido cuando la novela tenía ya cierta consistencia y, en parte, estaba publicada en forma de folletín: la historia de los "quinqueviros" y el asesinato de Chatov. Corresponden al primer estrato los capítulos I al IV de la primera parte, aunque refaccionados los dos últimos de acuerdo con el cambio de plan. Las partes segunda y tercera de la novela muestran diversos elementos, casi todos ellos procedentes de la *Vida de un gran pecador,* pero ya la tercera se inicia con una clara y dominante presencia del ingrediente que precipitará toda la obra hacia una especie de unidad orgánica de anélido: la historia del asesinato de Chatov. El momento en que tiene lugar la definitiva conversión de *Demonios* en algo autóctono parece ser el final del capítulo primero de la segunda parte, cuando Chatov exhorta a Stavroguin para que visite al monje Tijón. Aquí encajaría el famoso episodio de la confesión de Stavroguin, retirado de la novela, entre otras razones de peso expuestas en otra parte, porque ya nada tenía que hacer a la vista del nuevo plan en que el "gran pecador" no disfrutaría de su arrepentimiento.

A fines del noviembre de 1869, al tiempo en que Dostoievski se afanaba en la composición de su primer plan de *Demonios*, tuvo lugar en Moscú un episodio famoso en los anales del terrorismo

12. Recientemente se incluyó en la última edición de *Obras Completas* iniciada después de la muerte de Stalin. Véase: B. Souvarine, *Un revenant, Dostoievski* (Preuves. París, XI. 1955) y *Les surprises du dégel* (*id.* I-1957).

13. Gradualmente, conforme *Demonios* creció en importancia para su autor, gran número de materiales de *La Vida de un gran pecador* se fue desgajando para pasar a la primera novela. No sólo Stavroguin sino María Lebediadkina, Kirillov y el monje Tijón. El éxito de *Demonios* le llevó a seguir utilizando el cajón bien provisto de la *Vida*... Arkadii, protagonista de *El adolescente,* proviene del mismo lugar, así como, en *Los hermanos Karamazov,* el monje Zósima y sus teorías acerca de la Iglesia y del Estado.

ruso: el llamado *affaire* Netschaiev. Un estudiante de la Academia Petrovski, de nombre Ivanov, apareció asesinado en el fondo de un estanque. Sus asesinos le habían dado muerte con un disparo de revólver y, para mayor seguridad, arrojado al agua tras amarrar a su cuerpo gruesa piedra. Pronto se supo que la víctima y sus matadores formaban parte de un extraño grupo terrorista y que el crimen tenía un marcado cariz de venganza política. La investigación policial concretó aún más los hechos: el agente principal y fautor del asesinato había sido un tal Netschaiev ayudado por dos estudiantes y un literato llamado Pryzov, quienes atrajeron a Ivanov hasta una gruta del jardín de la Academia sofocando sus gritos y disparando sobre él. De las declaraciones emitidas por los cómplices de Netschaiev se derivaba una pesada culpabilidad sobre este sujeto extraño, pero el indiciado logró huir a tiempo y atravesar la frontera. Más tarde, se dedujo que la víctima no era un revolucionario o un traidor, sino alguien que había tratado de rebelarse contra sus convicciones y la autoridad del jefe, su asesino.

La historia de Netschaiev hace pensar una vez más en el arte como pálida imitación de la vida. Este singular sujeto, hijo de un oscuro *pope* campesino, había estudiado la carrera religiosa en sus años jóvenes y era, a los veintiuno, maestro de teología en una escuela de Petersburgo. Dotado de absorbente personalidad, pronto consiguió los amigos y seguidores necesarios para formar un grupo revolucionario estudiantil. Más tarde, y adivinando la eficacia política del sensacionalismo y la propaganda, hizo correr la voz entre sus adeptos de haber sido arrestado por la policía política y trasladado a un lugar ignoto del país. De hecho, mientras se forjaba a sus espaldas una leyenda de persecución, se trasladó calladamente a Suiza donde hizo contacto con el famoso Bakunin, jefe por entonces de la Alianza Revolucionaria, contándole la historia del arresto pero a la inversa y diciéndose fugado de la fortaleza Petropavlovski, hasta lograr ser presentado a Herzen y Ogarev, quienes le encargaron de retornar a Rusia portando propaganda revolucionaria. Bakunin le extendió un documento confidencial acreditándole como el representante número 2771 de la Alianza (lo que implicaba la existencia previa de 2770 afiliados, cosa inexac-

ta). Eran ambos una magnífica pareja de charlatanes. De regreso a Moscú en 1869, Netschaiev trató de organizar una asociación terrorista compuesta por células de cinco miembros o "quinqueviratos" a base del secreto absoluto y la obediencia, también absoluta, a su jefe. La función de tales grupos quedó indefinida y la policía zarista no logró descubrir, después del crimen, ninguna prueba concreta de sus actividades. Uno de los asociados, Ivanov, puso en duda la autoridad del jefe supremo a la vez que mostraba poca fe en su creencia revolucionaria y Netschaiev, sabiendo la importancia que tiene sancionar desde el principio cualquier motín, cuando de sociedades secretas se trata, cortó en flor la rebelión individual decidiendo la muerte de Ivanov, con cuyo final lograba dos resultados: liquidar al rebelde y asegurarse la complicidad de sus coasociados por medio de un delito de sangre en el que todos quedarían complicados. Una vez cometido el crimen logró escapar a Suiza de nuevo, donde, poco después, a consecuencia de diferencias con Bakunin, rompió con la Alianza trasladándose a Londres para publicar una hoja-periódico, *La Comuna,* de la que aparecieron dos números atacando a sus antiguos protectores. Dos años más tarde, habiendo retornado a Suiza con falso pasaporte, fue traicionado por un polaco, agente secreto zarista, y el gobierno ruso logró convencer a las autoridades federales de que el asesinato de Ivanov había sido un delito común. Una vez deportado y puesto en Rusia, le condenaron a veinte años de presidio en la fortaleza de Petropavlovski y allí murió durante el quinto año de cautividad, terminando de este modo su meteórica carrera, especie de movimiento sin finalidad cuya órbita giró en el más puro vacío.[14]

Dostoievski tuvo noticias de este misterioso y extraño episodio por medio de los periódicos que regularmente leía en Dresde. Como Stendhal, había desarrollado el hábito de nutrir regularmente su imaginación con las crónicas de tribunales. Vio, de pronto, el partido que podía sacarse de la historia para su novela en proceso de elaboración y en una carta a Katov así lo manifiesta: "En el número de los sucesos descollantes que han podido influir en

14. Una detallada historia del *affaire* Netschaiev en E. H. Carr, *The Romantic Exiles* (Londres, 1949).

mi imaginación ha de incluirse el célebre asesinato de Ivanov por Netschaiev, pero me apresuro a declarar que no sé de Ivanov más de lo que han publicado los periódicos".[15] Mas no parece ser esta la única fuente de noticias ya que un sobrino suyo, Iván, hermano de Anna Grigorievna, les había visitado en Dresde a fines de 1869, y se trataba de un antiguo amigo de Ivanov; él fue el primero en interesar a Dostoievski en la vida del personaje, tal como se pone de manifiesto en los libros de recuerdos de Anna y Liuba Dostoievskaia. "Tuvo la idea —manifiesta su esposa Anna— de presentar en una de sus novelas el movimiento político de la época y hacer al estudiante Ivanov un héroe de la misma con el nombre de Chatov. Mi hermano Iván hablaba de Ivanov como de una persona de espíritu y carácter que había abandonado sus antiguas convicciones y la descripción de la gruta donde apareció asesinado se efectuó de acuerdo con las propias palabras de mi hermano".[16]

Tal fue el origen del singular Piotr Stephanovich Verjovenski, la "astutísima serpiente" y de Chatov el revolucionario sacrificado, así como de la original asociación de "quinqueviros", de sus proyectos inútiles y, finalmente del crimen. Por supuesto, no se trata de una transcripción de la realidad, como tampoco se trata en *Rojo y Negro* de una copia de los materiales del proceso Berthet. El novelista de raza es una especie de demiurgo que aprovecha los elementos primarios a fin de recrear una nueva realidad en una especie de reacomodación de materiales donde nada se pierde y, sin embargo, todo es diferente. Como la novela tuvo, en seguida, sus adversarios, uno de los argumentos utilizados contra Dostoievski fue el de plagio. Se le acusó de haber convertido en un exagerado folletín de terror la descarnada historia de un crimen político, o sedicentemente político según los criterios, y el autor se vio obligado a defenderse: "Algunos de nuestros críticos han hecho observar recientemente que yo, en mi última novela *Demonios,* me había aprovechado de la historia del famoso proceso Netschaiev pero, al mismo tiempo, confiesan que en mi no-

---

15. Carta a Katov (OC. III).

16. Véanse: A. G. Dostoievskaia, *Dostoievski par sa femme* (NRF. París, 1930) y *Vie de Dostoievski par sa fille* (E. Paul. París, 1930).

vela no se hace un verdadero retrato ni una relación literal del proceso. Yo sólo me propuse explicar la posibilidad de semejante fenómeno en nuestra sociedad y, por cierto, en el sentido de un fenómeno social, no de un suceso...Mi novela no guarda relación alguna con las personas del famoso caso Netschaiev y de Ivanov, su víctima. Yo sólo pretendí exponer la cuestión y, además, en forma de novela, formular una respuesta clara a la pregunta de cómo en nuestra sociedad, que atraviesa un período de transición, no sólo podría darse un Netschaiev sino muchos, y de qué modo pudiera suceder que esos Netschaieves pudieran reclutar secuaces".[17]

El otro personaje central de la novela, eje de la trama *b)*, Nikolai Stavroguin, procede, indudablemente, de la *Vida de un gran pecador,* mas allí su figura apenas está desarrollada. Todavía en los *paralipomena* de *Demonios* aparece con vagos perfiles y casi a título de personaje secundario; especie de gran señor escéptico y provisto de un romántico *spleen.* Pero, gradualmente, en estos apuntes le vemos adquirir sus perfiles satánicos. Es posible que Dostoievski pensase en él como el futuro pecador arrepentido; de aquí su pública confesión del crimen de violación ante Tijón, el monje. Romano Guardini ha efectuado un profundo análisis de Stavroguin para entroncarle con la tradición diabólica cristiana. Sería, pues, un personaje-símbolo.[18]

Ha preocupado mucho a la crítica de Dostoievski poner en claro si el escritor tuvo en mente alguna figura de su tiempo para ayudarse en la elaboración de tan complicado personaje. L. Grossman ve en Stavroguin una contrafigura del revolucionario anarquista Mijail Bakunin. Del problema se ha ocupado, asimismo, el escritor ruso V. Polonski.[19] Otra hipótesis provista de vialidad lo emparenta con el revolucionario Spechenev, personaje que formó parte del grupo Durov, filial de Petrachevski y al que Dostoievski

---

17. *Diario de un escritor,* "Una de las falsedades contemporáneas" (OC. III).
18. Romano Guardini, *El universo religioso de Dostoievski* (Emecé, Buenos Aires, 1954).
19. Lo Gatto, *Epistolario,* vol. II. Un resumen del estudio de Grossman en OC. III (Aguilar. Madrid).

conoció personalmente en su juventud. Spechenev fue condenado a trabajos forzados en Siberia y los que le conocieron alabaron su autoridad, inteligencia y cierta fascinación viril que le rodeaba de admiradores. El aura romántica de aquel antiguo revolucionario debió impresionar al escritor desde el instante de conocerle, porque en su correspondencia juvenil habla de Spechenev como de alguien dotado para cumplir "maravillosos destinos". El doctor Janovski, en sus recuerdos sobre Dostoievski, se refiere a la influencia de Spechenev sobre Dostoievski, y el propio Dostoievski le denominó, en cierta ocasión, su "Mefistófeles".[20]

Pero estas rigurosas caracterizaciones son siempre incompletas y falsean la verdad de la creación literaria. Lo cierto es que Dostoievski dotó a su personaje de elementos procedentes de recuerdos, pero, asimismo, de buena parte de aportaciones originales y de otras procedentes de su propia psicología. Así, realidad observada, fantasía y autoinspección constituyen el cuerpo de la criatura novelesca. Sin embargo, el perfil de Mijail Bakunin, objetivamente examinado, se acerca al de Stavroguin. Hijo de una familia noble de Priamukino, cerca de Moscú, Mijail Bakunin al igual que Stavroguin fue militar en su juventud y abandonó la carrera después de una soñolienta temporada en provincias, donde pasó la mayor parte del tiempo aburriéndose en la guarnición, tendido en el lecho, fumando y en *robe de chambre.* Interesado en los estudios filosóficos estudió a Hegel y se convirtió en un hegeliano de izquierda, hábil dialéctico y expositor. Fue un revolucionario profesional y vivió fuera de Rusia toda su vida. Es dudoso que Dostoievski le conociera personalmente, pero esta misma circunstancia le permitió idealizarle —si así fue—, dotando de un aura sensacionalista toda noticia que recibiera de su modelo.[21] Bielinski admiró mucho a Bakunin y esta admiración pudo transmitirse a Dostoievski: "Mijail Bakunin ha pecado mucho" —escribió Bie-

---

20. *Correspondance,* I (edic. Arban). Se deben consultar las cartas recogidas en los capítulos "Romantisme", "Le début dans les lettres" y "Du Capitole a la Roche tarpéienne".

21. Sin embargo, Grossman afirma que Dostoievski tuvo ocasión de verle durante uno de sus viajes a Europa, que coincidió con la primera reunión de la Liga Internacional.

linski en una ocasión— y ha cometido muchos errores, pero lleva consigo una fuerza que borra todos sus defectos personales: el principio del eterno movimiento que se encuentra en el fondo de su alma...[22] Fue en casa de Bielinski donde tuvo lugar el incidente Bakunin-Katov, semejante, hasta por la bofetada, al incidente Stavroguin-Chatov en el domicilio de Varvara Petrovna. Fue Bakunin hombre de gran estatura y fuerza corporal, y su carácter, vil en ocasiones, se borraba ante el encanto personal derivado de una naturaleza fogosa, espontánea y llena de generosidad. Hubo en él algo de niño gigante. Herzen y Ogarev, que convivieron con Bakunin durante varios años, han dejado testimonios de esta ambivalencia. "Siento infinitamente haber nutrido a este reptil —escribe Ogarev—; su conducta ha sido tan vil que no se encuentran palabras para calificarla; pienso si no sería lo mejor no sólo alejarse de él, sino negarle todo nuestro apoyo en el futuro". Y Herzen: "Tiene talento pero su carácter es detestable y es, además, una mala persona. Por naturaleza es un gran vagabundo...En el fondo de este hombre se encuentra el germen de una actividad colosal para la que no hay empleo".[23] Parecería estarse escuchando a Dostoievski, en una lectura de citas escogidas acerca de su personaje.

Las razones que aduce Grossman para documentar la identificación son, principalmente, psicológicas. El nombre de Bakunin aparece varias veces en los *paralipomena* de *Demonios*. Stavroguin y Bakunin son aristócratas y repudian su aristocracia; educados a la europea creen, no obstante, en la tierra rusa y se sienten paneslavistas. El episodio de la bofetada, la insuficiencia sexual, la apatía y el *tedium vitae* de sus caracteres son análogos. Por supuesto, la aguda capacidad de Dostoievski para adivinar psicologías complejas permite suponer, asimismo, que Stavroguin sea una pura creación imaginaria en contacto con fuentes históricas o anecdóticas generales contemporáneas; es decir, con modos de ser de su

---

22. Correspondencia de Bielinski (a Botkine) 7, XI, 1842. Véase Michel Dragomanov, *Correspondance de Michel Bakunin* (lettres a Herzen et Ogarev). Perin et Comp. París, 1896.

23. Un apasionante estudio de estas tres figuras de la *intelligentzia* revolucionaria rusa en la mencionada obra de Carr, *The Romantic Exiles*. Id. Dragomanov: *Correspondance Ogarev-Herzen*.

generación. Para confirmar esta posibilidad de carácter premonitorio bastaría la siguiente experiencia: años después de escrita la novela *Demonios* el procurador general Pobedonosev refirió a Dostoievski la identidad sorprendente que se daba entre algunos terroristas arrestados por la policía y ciertos personajes, al extremo de que unos y otros parecían extraídos de fuente común.[24] De tal modo, ciertas sensibilidades geniales aciertan en acotar la realidad cuando ponen en juego su capacidad poética.

Hay en *Demonios* un personaje secundario a quien Dostoievski trata con sumo menosprecio y violencia: Karmazinov, el escritor europeísta y liberal, ya famoso, que pasea por la ciudad sus marchitos laureles. La ridícula y presuntuosa figura de Karmazinov emboza rencorosa sátira de Iván Turgueniev. No siempre puede el escritor desposeerse de sus pasiones y uno de sus modos de prevaricar es ser injusto en sus juicios. En este caso la prevaricación intelectual fue más notoria por fundamentarse en oscuros móviles temperamentales y psicológicos, como trataré de mostrar en otro ensayo de esta misma colección. La enemistad entre Dostoievski y Turgueniev permaneció viva durante muchos años y un psicólogo no dudaría en calificar la actitud de Dostoievski como resultado de un complejo de inferioridad: envidió a su colega en letras por su finura de carácter, su aristocracia, su holgura económica. Ambos tuvieron conciencia de esta constelación repulsiva, lo que no impidió durante años un trato epistolar cortés, antes de que estallara un incidente definitivo en 1876. Anuncio al lector mi propósito de volver al tema cuando se encuentre con el ensayo "Dostoievski y Turgueniev" páginas más adelante.

Dostoievski dio forma literaria a su resentimiento encarnando a Turgueniev en este personaje que, a su vez, representa con trazos gruesos el modo de ser de la *intelligentzia* rusa voluntariamente alejada del suelo patrio y generadora involuntaria de los "demonios" o, en ocasiones, fuente nutricia ideológica. Es, por supuesto,

24. "Hay en *Demonios* muchos personajes por los que se me ha censurado llamándoles fantásticos...Pobedonovsev me ha referido el caso de dos o tres anarquistas arrestados que eran, de modo sorprendente, análogos a los de *Demonios*" (carta a N. A. Ljubimov, mayo 1879. *Correspondance,* IV).

como toda caricatura, exagerada y arbitraria y Turgueniev se quejó de la injusticia que le hirió en lo vivo. No obstante una aparente reconciliación que tuvo lugar con motivo del homenaje a Puschkin, ya ambos en la ancianidad, en el año 1880, devolvió a Dostoievski la injuria con un acerbo juicio *post mortem,* cuyos reflejos han llegado hasta hoy.[25]

También la compleja figura de Chatov ha sido objeto de investigaciones en busca de antecedentes reales, pero lo cierto es que se dan en el personaje muchos rasgos del propio Dostoievski: carácter, ideología, inclusive el análisis de la fisura que le produjo su recusación de sus años juveniles revolucionarios. Como a Dostoievski, a Chatov le obsesiona Dios, la salvación del alma, la fe viva y el cristianismo ortodoxo ruso como fuerza política. Es posible que este personaje secundario en la novela, aunque importante y esencial para el completo acabamiento de *Demonios* tuviera, en los planes primitivos, un papel principal —cuando menos así se desprende de la abundancia de esquemas referentes al mismo que Dostoievski nos ha dejado. En este caso, parece probable que Dostoievski tratase de introducir su propia experiencia existencial en el relato, pero el engrandecerse la figura de Stavroguin, su contrafigura empalideciera e inclusive cediese al recién llegado algunas de sus características. No encuentro en él rasgos del estudiante Ivanov, protagonista real en la anécdota trágica del crimen, porque cuando el hecho tuvo lugar, Chatov estaba ya perfilado en los apuntes novelescos. Sin embargo, es posible que Dostoievski tuviera en mente el recuerdo del revolucionario Vasili Ivanovich Kelsiev (a. 1835-1872), amigo de Herzen y Ogarev; extraño *ambulator* que recorrió Europa y el Oriente y, como Chatov, creyó en la utopía norteamericana, para regresar a Rusia, finalizando ya su vida, con un permiso de residencia concedido por la policía.[26]

---

25. Los detalles de esta enemistad se pueden seguir en David Magarschack: *Tourguenev, a life* (Faber and Faber. Londres 1954); A. Yarmolinski, *Dostoievski, a new Biography* (H. Miffin. Boston, 1931) y, sobre todo, en el epistolario de Dostoievski. Cartas principales, con notas y comentarios esclarecedores en Lo Gatto, *Epistolario,* II.

26. Sobre Kelsiev, Lo Gatto, *Epistolario* II, carta nº 98. Refiriéndose a la impresión que le produjo este ex revolucionario escribe Dostoievski: "He leído lo de Kelsiev con emoción. Eso es vida, eso es la verdad, eso es una causa".

Las ideas de Chatov acerca de Norteamérica provinieron de un artículo publicado en 1870 por P. I. Orogodnikov con el título de "De Nueva York a San Francisco y retorno a Rusia", al que Dostoievski se refiere en su correspondencia con Strajov.[27]

No hay tampoco dudas acerca de la identificación de Stephen Trofimovich Verjovenski con el representativo de la vieja guardia liberal rusa T. N. Granovski, por quien Dostoievski sintió gran estimación personal, no obstante sus diferencias ideológicas. Granovski fue profesor de historia en la Universidad de Moscú; hegeliano, romántico, un "alma bella" —como se decía entonces. En el *Diario de un escritor,* Dostoievski reconoce que Granovski fue un hombre "incomparablemente puro, noble, bueno; un idealista del año 40 y ejemplar especial y originalísimo en la serie de nuestros espíritus directivos famosos en aquel tiempo". Y añade, tras de aceptar la identificación de ambos, el sujeto real y el novelesco, efectuada por él en *Demonios*: "Era nuestro honorabilísimo Stephan Trofimovich el tipo del idealista del año 40; quiero y estimo mucho al tal Trofimovich aunque es posible que Granovski no tuviese ese aspecto grotesco que fue inherente, por lo general, al tipo". Dostoievski extremó la caricatura, como antes dije, aunque al final de la novela redujera a tan simpático personaje a sus verdaderas condiciones humanas demostrando, una vez más, cómo la criatura de ficción obedece a sus propias leyes de desarrollo si el autor es un novelista auténtico, de raza.[28]

27. Carta a N. N. Strajov. Lo Gatto, *Epistolario* II, carta nº 125.
28. *Diario de un escritor.* OC. III: "Idealistas cínicos".

DOSTOIEVSKI Y NIETZSCHE

En el prefacio de *Aurora,* escrito en la Alta Engadina el otoño de 1866, Nietzsche manifiesta a sus lectores: "Este libro es el trabajo de *un hombre subterráneo,* de un hombre que taladra, socava y roe. En él veréis, suponiendo que tengáis ojos para este trabajo subterráneo, cómo avanza lentamente, con circunspección y con una dulce inflexibilidad, sin que se adivinen las miserias que trae consigo una larga privación de aire y de luz; casi se le podría considerar dichoso durante su trabajo oscuro".

Había de tardar casi cerca de veinte años en descubrir los textos de Dostoievski. Paseando por Niza un día de febrero de 1887 se toparía, al azar, con una traducción francesa de *Memorias del subsuelo.* Fue un susto intelectual. Allá en la lejana Rusia, otro hombre, dos decenios atrás, cuando él trabajaba en *Aurora,* había escrito y publicado algo muy afín a su pensamiento. Excitado, escribe a su amigo Franz Overbeck: "Un hallazgo fortuito en una librería: *L'Esprit Subterraine,* que acaba de ser traducido al francés. Por un azar semejante descubrí a Schopenhaur a los veintiún años y a Stendhal a los treinta y cinco. Es la voz de la sangre, ¿cómo decirlo de otro modo?, que se hizo oír produciéndome extrema alegría".[1] Y dos semanas más tarde escribe a Peter Gast: "El instinto me dice que he encontrado un espíritu afín". En estos

1. Nietzsche, *Correspondence,* traduc. Walz (Rieder/París, 1933). Carta nº 233, a Franz Overbeck.

quince días había hecho averiguaciones para identificar al recién hallado y algo sabía ya de su vida y obra. Sabía de su juventud difícil, de su prisión, de la experiencia terrible vivida entre criminales y había conseguido dos libros más, *La casa de los muertos* y *Humillados y ofendidos,* por recomendación de Overbeck. Sentía gran respeto por aquel desconocido y notaba que su influencia comenzaba a extenderse entre los novelistas franceses.[2]

Pero no conocía la gran obra de Dostoievski ni la conocería nunca en su totalidad. Cuando Dostoievski escribió *Crimen y castigo,* Nietzsche era un estudiante de teología. Cuando escribió *Demonios,* Nietzsche tenía veinticuatro años y enseñaba filología clásica en Basilea. Un año después del descubrimiento había leído ya todo lo traducido al francés,[3] por entonces, de Dostoievski y establecido un catálogo de identidades y antipatías. En dos cartas a Georges Brandés, ambas correspondientes a 1888, le declara: "yo lo estimo tanto (a Dostoievski) porque nos ha suministrado datos psicológicos de los más preciosos que conozco y le estoy reconocido de muy extraña manera aun siendo antipático a mis instintos más inconscientes. Tal como a Pascal, le amo porque me ha dado a conocer multitud de cosas. Es el único cristiano *lógico*".[4]

Poco más tarde, Nietzsche entraría en el ámbito nocturno de la locura y el Dostoievski máximo permanecería ya siempre inédito para él. Las traducciones francesas eran lentas en aparecer;

2. Nietzsche, *Correspondencia,* OC, XV, traduc. Ovejero (Aguilar. Madrid, 1951). Carta nº 216, a Peter Gast.
Sobre la influencia de Dostoievski en la novela francesa finisecular, encontramos un agudo *aperçu* de Nietzsche en una carta a Hipólito Taine (4 de julio de 1887), *Correspondence,* traducc. Walz, carta 241, donde le hace saber que no gusta de las novelas de Paul Bourget a quien considera incapaz de penetrar en la intimidad de sus semejantes ("agujerear su pecho", dice exactamente) y a quien parece que no deja dormir, aunque sin resultados, el espíritu de Dostoievski.

3. Nietzsche, *Correspondence,* edic. cit., carta nº 260. ¿Por qué evitó Nietzsche la lectura de Dostoievski en traducciones alemanas —que las había? ¿Fue producto irracional de su antipatía por su propio país? En una ocasión alabó en Dostoievski la escasa amistad que sentía por los alemanes y el mal trato que, con frecuencia, les da en sus novelas. "Yo cuento —escribe a Georges Brandés— entre los mejores modos de distraerme, la lectura de todo libro ruso, principalmente de Dostoievski traducido al francés, no al alemán, ¡en nombre del cielo!

4. Nietzsche, *Correspondence,* edic. cit., carta nº 264.

Los hermanos Karamazov se había publicado con grandes mutilaciones y no se conocían ni el *Diario de un escritor* ni su "ópera media". Alcanzó posiblemente, a leer *Crimen y Castigo,* ya que en *El ocaso de los ídolos,* escrito en 1888, parece glosar las características de la personalidad de Raskolnikov. Henri de Lubac sugiere que *El Idiota* le inspiró algunos de los rasgos con que caracteriza a Jesús y el grupo de los primeros cristianos, pero no me parece afirmación comprobable.[5] La posible referencia a Rodion Raskolnikov, implícita en una cita de Dostoievski, aparece en la glosa "El criminal y sus congéneres":

> El tipo del criminal es el tipo del hombre fuerte colocado en condiciones desfavorables, del hombre fuerte enfermo. Necesitaba vivir en una naturaleza salvaje y una forma de vida más libre y peligrosa, donde subsiste de derecho todo aquello que ante el instinto del hombre fuerte, constituye su arma y su defensa. Sus virtudes son prescritas por la sociedad y los instintos vivaces que trae al mundo al nacer se confunden en seguida con los actos depresivos; con la sospecha, el miedo, el deshonor.
> Para el problema que aquí se presenta tiene importancia el testimonio de Dostoievski —el único psicólogo, dicho sea de paso, de quien he tenido algo que aprender y formar parte de los azares más felices de mi vida...
>
> El genio y el criminal son análogos: hombres fuertes, despreciados, desacomodados en la sociedad. Casi todos los genios conocen como una fase de su desenvolvimiento, el sentimiento de odio, de venganza y de rebelión...[6]

Lo anterior se complementa con esta otra referencia extraída de *La genealogía de la moral*:

> El aislamiento intelectual y el desapego a las normas cívicas, así como la independencia mental y la crueldad se relacionan con una vida gobernada por los que los gazmoños calificarían de crimen y a cuyas profundidades es posible asomarse por las ventanas de la autonomía individual.

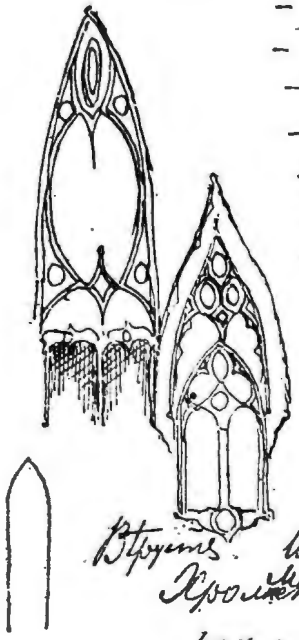
---

5. Henri de Lubac, *El drama del humanismo ateo,* parte III, cap. I (Espasa, Madrid, 1949).

6. *El ocaso de los ídolos,* OC, IV: "Incursiones de un inactual", 45.

Dostoievski hace explícito, por vez primera, su sistema de creencias —o para ser más preciso, la angustia ontológica en que basará más tarde su sistema de creencias— en *Memorias del subsuelo* (la traducción de *padpolia* como «subsuelo» parece más acertada que como «subterráneo»). Es un libro escrito y publicado en 1863; no gustó por ser crudo y cruel en exceso y los liberales le reprocharon el ataque a Chernischevski que explicitaban sus páginas. El lector podrá revisar su contenido en otro lugar de este mismo volumen. Es una novela técnicamente mal construida, que encaja el flujo incoercible de un pensamiento autoanalizado con implacable claridad. La corriente irracional y subconsciente, liberada de inhibiciones aunque no de traumas y complejos —como diría un psicoanalista, se coagula en conceptos, e impulsos tales como el tanático, el sádico masoquista y el homicida aparecen expuestos con sorprendente claridad: "Hallaba en mí constantemente un sinnúmero de encontrados elementos; los sentía hervir en mí, consciente de que siempre habían bullido en mi interior y podrían desahogarse, mas yo no lo consentía. No sólo no acerté a volverme malo sino que tampoco llegué a ser bueno; ni bueno ni malo, ni infame ni honrado". Las antinomias características de la condición humana son expuestas aquí, a través de actos concretos, con un relieve tan crudo que la gracia poética implícita en toda creación artística escasamente las atenúa. Destruye un sofisma querido de los idealistas: el de que el hombre, en virtud de poseer inteligencia y discernimiento está en condiciones de obrar siempre de acuerdo con sus intereses, por lo que estos intereses le llevarán, necesariamente, a ejercitar el bien. Pero la experiencia demuestra que hay en el hombre un impulso al mal, gratuito e irreprimible que no le reporta utilidad. No hay, por tanto, un fundamento moral *a priori* en la persona, sino incoercibles impulsos vitales que se disparan en diversas direcciones. La moral se construye sobre un islote de la razón utilitaria anclado en el océano de la irracionalidad. La vida como tal no tiene fines; les construye y destruye sin objeto. Tal es la tremenda confesión que hace Dostoievski: el hombre, en virtud de su propia condición, puede desear y escoger el mal sabiendo que se trata del mal. A Nietzsche, quien trataría análogas cuestiones en su *Genealogía de la moral* y en ese libro de vasta e in-

Dostoievski en el año 1863, cuando comenzó sus *Memorias del subsuelo.* Es el año de su segundo viaje al extranjero, su afición a la ruleta y sus tempestuosas relaciones con Polina Suslova, que concluirán, en esta misma fecha, después de un viaje a Italia. En 1864 dará forma final a la incompleta novela, poco después de la muerte de su esposa, María Issaievna



Facsímil de un manuscrito de Dostoievski correspondiente a su proyecto de novela nonata *La vida de un gran pecador*

completa arquitectura titulado —y no por él— *La Voluntad de dominio,* donde propondrá una sustitución de valores para la criatura humana, este ruso atormentado y de polimórfica estructura psicológica tenía, forzosamente, que entusiasmarle. Lo que producirá la ulterior repelencia, según Nietzsche, será la falta de valor en Dostoievski para alcanzar las últimas conclusiones de esta demolición: la ausencia de Dios, tan innecesario como perturbador del nuevo orden humano.

Pero esta crisis de Dios que Nietzsche anunciaría, también la presintió Dostoievski aunque no se atreviese a manifestarla, ya que el cristianismo del novelista tuvo mucho de refugio y disimulo, acaso sincero, a la vista del horizonte que sus demoliciones permitían ver en la lejanía. Un notable personaje de la novela *Demonios* será el anunciador apocalíptico, pero Nietzsche no llegó a conocer esta obra que hubiese podido satisfacerle más que ninguna otra. Kirillov es una creación prenietzscheana, quizás menos rico en sugestiones pero más dramático que Zaratustra. En la conversación que sostiene con Verjovenski, el nihilista y jefe de los "quinqueviros", poco antes de efectuar su voluntario deceso, se concentra un aterrador proceso de pensamiento:

> Reconocer que no hay Dios y no reconocer, al mismo tiempo que uno es Dios, es una estupidez, pues de lo contrario, infaliblemente te matas. Si reconoces que eres *Tzar,* ya no te matarás, sino que vivirás en el colmo de la gloria. Pero uno, aquél, el primero, tiene que matarse irremisiblemente; pues de otro modo, ¿quién va a empezar a demostrar? De ahí que yo me suicide, irremisiblemente, para empezar y demostrar. Yo, todavía, sólo soy un dios sin querer y soy desgraciado porque me veo en *la precisión* de demostrar mi libre voluntad... El miedo es la maldición del hombre. Pero yo pongo de resalte mi libre albedrío: yo estoy obligado a creer que no creo. Yo empiezo y termino y abro la puerta. Y salvaré. Esto es lo único que puede salvar a todas las criaturas y, en la siguiente generación, obrar una transformación física porque en la forma física actual, según lo que yo he pensado, no podrá vivir el hombre sin su antiguo Dios. Yo he estado tres años buscando el atributo de mi divinidad hasta que, al fin, lo hallé: el atributo de mi divinidad es mi libre albedrío. Esto es todo por lo cual yo puedo demostrar, en la más

alta acepción, mi rebeldía y mi nueva y terrible libertad. Yo me mataré para ponerlo de manifiesto.[7]

Es decir, la vida es dolor, temor e infelicidad, pero hay la posibilidad de recrear una nueva especie humana feliz y orgullosa, aquella que nazca de hombres capaces de vencer el dolor y el miedo y convertirse en dioses. No habrá otro Dios que este nuevo humano. El hombre será Dios, se transformará y transformará al mundo. Aquel que desee alcanzar la libertad integral habrá de proponer el ejemplo de su aniquilación y al no temer la muerte descubrirá el secreto del engaño. Quien se dé muerte para matar el miedo se convertirá, de súbito, en Dios. Tan extraordinario ejemplo de profeta de "superhombres" no llegó a conocerlo Nietzsche, pero le hubiera entusiasmado. Como indiqué anteriormente, quizás sólo alcanzó a conocer a Raskolnikov (aunque no me atrevería a asegurarlo), otro singular para quien la humanidad se divide en dos capas superpuestas: el hombre común o capa inferior, y el hombre de presa dispuesta a crear sus propias tablas de leyes por ser el más fuerte y dotado. Preanunciando a Nietzsche, Raskolnikov no estimará la cristiana virtud de la piedad, ya que el piadoso practica una moral de esclavo. Sin embargo, el propio Dostoievski abatiría a Raskolnikov y desautorizaría a Kirillov a través de personajes como Sonia Marmeladova, Alejo Karamazov y el monje Zósima; es decir, se desautorizaría a sí mismo. Nietzsche intuyó que así sucedería (sin conocer más que parcialmente la obra del novelista) cuando escribió a Georges Brandés: Dostoievski es "completamente cristiano de sentimientos" y "está ganado por la moral de los esclavos", tratando de prevenirle contra lo que consideraba nefasta influencia.

Hay entre Dostoievski y Nietzsche actitudes vitales paralelas y juicios análogos de valor. Henri de Lubac les titula "hermanos enemigos",[8] aun reconociendo que en Nietzsche es total una actitud que en Dostoievski sólo se expresa parcialmente por boca de algunos de sus personajes. León Chestov, en un libro algo arbi-

7. *Demonios,* parte III, cap. VI.
8. Henri de Lubac, *op. cit.,* Parte III: "Dostoievski profeta", cap. I.

trario pero lleno de pasión por Dostoievski,[9] sostiene el paralelo entre ambos hasta considerarles portadores de un idéntico mensaje. En Dostoievski, especie de Juan Bautista del nuevo profeta y anunciador primero del *escatos* humanístico liberal decimonónico, las verdades nuevas "se proclaman con vergüenza y horror", mientras en Nietzsche aparecen como "una declaración de derechos". Pero en ambos se da una misma crítica del racionalismo y el humanismo occidentales; una condena del saber positivista y de la creencia en el progreso lineal; un desdén por el cientifismo que trata de elaborar su metafísica; una misma crítica del idealismo kantiano, de la psicología positivista y de la moral católica; una valoración del inconsciente y lo irracional; una tendencia a destruir valores consagrados por la tradición. En uno y otro hubo por medio anormalidades psíquicas, enfermedades y dolor. Nietzsche, en su *Voluntad de Dominio,* ha escrito: "Los grandes innovadores son, sin excepción, enfermos y epilépticos. La enfermedad y el dolor hacen más profundo al hombre".

La creencia de haber sido Dostoievski y no Nietzsche el creador del "superhombre" es compartida por otros estudiosos del novelista; así Nauth y Füllop Miller. "La deificación del hombre deseada por Kirillov reaparece en el *Zaratustra",* escribe el primero,[10] y Miller: "Dostoievski se ha anticipado a las doctrinas de Nietzsche. Se puede decir que en *Demonios* no sólo traza en grandes líneas la filosofía nietzscheana, sino que dibuja muchos trazos del hombre nietzscheano en la figura de Kirillov. En el drama de la historia intelectual europea, el significado del autor de *Así habló Zaratustra* fue tan próximo al de Kirillov que parece como si éste hubiese llevado a cabo una misión exploratoria. Nietzsche proclamó que todo era lícito y en exuberantes ditirambos anunció la metamorfosis del hombre en superhombre u hombre-Dios. Fue Dostoievski quien primero anunció, sin embargo, la "voluntad de dominio". "El poder es un signo de fuerza —escribió en la primera versión

9. León Chestov, *La Philosophie de la tragédie, Dostoievski et Nietzsche* (Oeuvres, III). (París, 1926).

10. Laúth, *Die Philosophie Dostoievski* (Mónaco, 1944).

de *Crimen y castigo*— y la fuerza es la característica del hombre grande y extraordinario".[11]

Una impresionante frase de Nietzsche estampada en *Más allá del bien y del mal* y aplicable a ambos, al filósofo y al novelista, dice así: "Quien convive con los monstruos puede concluir siendo un monstruo; quien mira durante mucho tiempo al abismo, el abismo comienza a penetrar en su alma". Verdad fácilmente reconocible en el atormentado mundo del uno y el otro.

11. R. F. Miller, *Dostoievski, l'intuitif, le croyant, le poète* (Albin Michel. París, 1954).

DOSTOIEVSKI Y TURGUENIEV

Dostoievski y Turgueniev se conocieron a finales del año 1845, en instantes de prematura y notoria fama para el primero, alcanzada con la publicación de *Pobres gentes*. Fue un tiempo sumamente vidrioso en la vida del joven y ya triunfante escritor: de la oscuridad sin relieve, el espaldarazo de Bielinski le había encumbrado hasta la brillante aunque precaria luminosidad de los salones literarios, pero muy rápida sería su caída, desasistido del padrinazgo inicial y precipitada aún más por el carácter del novelista. En mi *Dostoievski menor* he analizado los factores concurrentes a tan catastrófico suceso —uno de los motivos que impulsarían a Dostoievski hacia las actividades revolucionarias, ya que no hay peor consejero para errar que la vanidad herida.[1] Ahora sólo me interesa subrayar el inicio de una relación personal no siempre bien llevada, y concluida, años más tarde, con una de las querellas personales y literarias de mayor notoriedad en la historia de las letras rusas, no sólo por el prestigio de los querellantes, sino por la significación ideológica de ambos en el ámbito de la *intelligentzia*.

Las relaciones comenzaron amistosamente. Dostoievski se encuentra un día con Turgueniev, quien ya disfrutaba de la doble popularidad que conceden a un joven literato el dinero, los viajes

1. *Dostoievski menor* (Cuadernos Taurus. Madrid, 1959).

y el éxito. El episodio está narrado con ingenuidad en una carta de Dostoievski a su hermano Mijail, donde el aún oscuro escritor, embriagado por sus primeros éxitos, perora en alta voz, proclive al desequilibrio: "Hermano, creo que mi gloria no alcanzará jamás el apogeo actual. Por todas partes una estimación inaudita; una curiosidad terrible. Estoy conociendo muchedumbre de gentes valiosas. Todos me acogen como una maravilla...el poeta Turgueniev recientemente llegado de París, de un primer golpe me ha mostrado tal amistad que Bielinski lo explica diciendo que está enamorado de mí. ¡Qué hombre, hermano mío! Yo sí estoy enamorado de él. Poeta, aristócrata, repleto de talento, bello, rico, inteligente, cultivado, veinticinco años; la naturaleza no le ha rehusado nada. Para concluir: un carácter recto, magnífico, formado en la buena escuela".[2]

He aquí al provinciano pasmado, al intelectual oscuro puesto en contacto con las luminarias de una galaxia de las letras. Bielinski, el príncipe Odoievski, el conde Solloguv, Kraievski, Panaev, Turgueniev...Todos se inclinan con curiosidad atenta y respetuosa ante el recién llegado (Bielinski ha dicho que se trata de un genio: examinémosle). Dostoievski se pavonea, se hincha, exulta de gozo. Es natural. Pocos meses antes era un hambriento garrapateador de papeles en el fondo de una boardilla. Pero el tapiz tiene su revés y conviene ponerlo de relieve. El conde Sollogub narra en sus *Memorias* cómo fue su primer encuentro con Dostoievski: "Estaba vestido —dice— con un chaquetón casero bastante averiado y con las mangas tan cortas que parecían hechas para otro. Cuando me presenté y le hice saber en pocas palabras la profunda sorpresa que me había producido su novela, pareció desconcertarse y muy turbado me ofreció la única silla, tan vieja

2. *Correspondance,* edic. Arban (Calman Levy. París, 1949), vol. I, y *Epistolario,* edic. Lo Gatto (Nápoles, 1951), vol. I. Lo Gatto añade en nota: "Dostoievski, nel suo entusiamo por l'improvissa gloria, pensò che l'interesse di Turgènev fosse vera e propria amicizia, addiritura affetto. Ma una collisione tra i due caratteri cosi diversi quali quelli di Turgènev e Dostoevskij non tardó a manifestarsi e forse per colpa de Turgènev che fu uni dei responsabili di quella "caccia" a Dostoevskij che, dopo l'entusiasmo, subentró nel campo letterario pietroburghese e rappresentó per il giovani scrittore, ancora pieno di illusioni, l'inizio ancor intimo e nasconto di quel suo rivolgimento spirituale che trovó alimento nelle tragiche vicende degli anni seguenti".

como quebrantada, que había en la habitación. Permanecí con él veinte minutos y le invité a cenar. Se aterró. Sólo dos meses después tuvo decisión para presentarse ante el grupo".[3] Al hombre no le veían los demás como se veía él mismo y el aristocrático conde Sollogub, el aristocrático conde Vieligorski o el aristocrático Turgueniev no le perdonaban la falta de soltura mundana y de rango social, por lo que su estimación tuvo algo de benevolencia y curiosidad ante el hombre que "escribía como un ángel y se comportaba como un oso".[4] Años después, Turgueniev, poniendo en guardia a Leontiev contra el excesivo amor propio que padecen ciertos debutantes, recordaría a "ese pobre Dostoievski, quien perdió la cabeza a tal punto cuando Bielinski editó su primera novela que llegó a decir: sería preciso encuadernar mi libro con una orla de oro". La autenticidad de la frase no se aclaró nunca y Dostoievski la negó mucho más tarde, pero el anecdotario de la época ha conservado un poema satírico escrito a medias por Turgueniev y Nekrasov, destinado al novel escritor donde se dice, entre otras lindezas:

Caballero de la triste figura
Dostoievski, amable fanfarrón
sobre la nariz de la literatura
emerges como un nuevo botón.[5]

En las *Memorias* de la señora Panaeva, de quien Dostoievski anduvo enamorado, se recogen anécdotas de tan triste época y en ellas aparece Dostoievski como el blanco de crueles bromas: "Turgueniev, sobre todo, era maestro en el juego y discutía con Dostoievski sólo con el propósito de exasperarle";[6] habitualmente le comparaba con un topo saliendo de la madriguera. En otra ocasión el mismo Turgueniev puso en ridículo a un supuesto literato provinciano que imaginaba ser un genio y pintó con tal causticidad las trazas del sujeto, idénticas a las de Dostoievski, que éste, pá-

3. *Souvenirs* de Sollogoub, cit. por Troyat, *Dostoievski* (Fayard, París, 1940).
4. E. H. Carr. *Dostoevsky* (G. Allen. Londres).
5. H. Troyat, *op. cit.*, pág. 112.
6. H. Troyat, *op. cit.*, pág. 114.

lido de rabia, abandonó el salón antes de que concluyese la historia. Tal era el pan de burlas de todos los días; algo que Dostoievski no olvidaría nunca.[7]

Los conocidos episodios ulteriores, así como la deuda de dinero no saldada a que me referiré más tarde, dieron forma escandalosa a una enemistad muy temprana alimentada por incompatibilidades y desvíos mutuos que la buena educación no alcanzó a disimular. Así pudo escribir Turgueniev, ya en su ancianidad: "[Dostoievski] comenzó a odiarme cuando ambos éramos jóvenes, al comienzo de nuestra vida literaria... las pasiones irracionales son, como se sabe, las más fuertes de todas".[8] Pero esta explicación no le exime de culpa en cuanto a su comportamiento con el novel escritor, para quien sus primeros contactos con el mundo de las letras no estuvieron exentos de amargura —aún contando con el atrabiliario carácter dostoievskiano que debió hacer muy difícil cualquier tipo de contacto normal comunitario.

En las relaciones Dostoievski-Turgueniev se entremezclaron diversos factores que deben ser tenidos en cuenta para la formulación de un juicio. Hubo una aversión política, si así puede llamarse, producto el más tardío en la relación amistad-aversión que se acentuó conforme Dostoievski, en sus años de madurez, osciló cada vez más hacia la eslavofilia y el cristianismo ortodoxo; también se interpuso un fuerte complejo de inferioridad producido por los recuerdos del maltrato recibido en sus años de aprendizaje como escritor y anormalmente aumentado cuando Dostoievski se convirtió, como veremos más adelante, en deudor impecunioso de Turgueniev. Ambos se reunieron en una especie de rechazo que tuvo algo de fisiológico: a Dostoievski le irritaba la continua obsesión de Turgueniev de sentirse enfermo y en vísperas de muerte cuando él, epiléptico, con almorranas crónicas, padeciendo un enfisema y de salud general precaria, hacía esfuerzos también continuos por sobrevivir. Y le irritaba, asimismo, la holgura económica de su rival que le permitía escribir a voluntad, no como forzado de la

7. H. Troyat, *op. cit.*, pág. 115. Yarmolinski, *Vida de Dostoievski* (Edit. Zamora. Buenos Aires, 1947).

8. Turgueniev, *Correspondance*: a Mme. Milyutin, del 3-12-1872.

pluma, y vivir en cómodas casas de campo francesas cerca de su amiga Mme. Viardot, mientras él trabajaba como un galeote y había de conformarse con algunas escapadas a los baños salutíferos de acá o allá.

Sin embargo, a su regreso de Siberia, las trazas inamistosas aparentaron borrarse para dar paso a otras de mutua conveniencia. Turgueniev, durante los años de prisiones de Dostoievski, se había residenciado definitivamente en Francia después de varios intentos para acomodarse a las formas de vida rusa, y publicado varias novelas y relatos de suficiente notoriedad como para producir, en torno, los inevitables enemigos. Después de la aparición de sus primeras novelas breves, la generación joven le acusó de un "humanitarismo difuso" y un "oportunismo" censurable frente a las grandes tareas revolucionarias que esta juventud se había arrogado. La revista *El Contemporáneo,* donde publicaba sus novelas, se convirtió en instrumento de ataque y el joven crítico Dobroliuvov llegó a manifestarle brutalmente: "Iván Sergeievich, me aburre su trato". Tuvo que abandonar la revista. Turgueniev intentaba, no obstante, entender a estos jóvenes cuyo lema era, más o menos, el siguiente: "Todo lo que puede ser demolido, debe ser demolido. Todo lo que resiste al cuchillo es bueno. Todo lo que no resista es malo. En cualquier caso golpeemos a derecha e izquierda, ya que esto no puede hacer mal a nadie". Sus novelas y relatos, bien lo sabía, eran una crítica de la sociedad rusa, de su quietismo, de su falta de ideales y su necesidad de transformarse, pero era crítica de novelista y no de publicista o demagogo. Los *nihilistas* (como él los titularía con acertada expresión), no le comprendieron y *Padres e hijos* traduce este período de experiencias e incomprensiones. La novela resultó un revulsivo, la incomprensión se acentuó aún más y Turgueniev se sintió aislado. En su correspondencia encontramos expresiones como esta: "Hombres a quienes yo estimaba me mostraron una frialdad próxima a la indignación, mientras que recibía felicitaciones y aun caricias del campo opuesto. Esto me extrañaba y me hería, pero mi conciencia no me reprochaba nada. Estaba convencido de haber logrado con honestidad el tipo que traté de diseñar, no solamente sin prejuicios, sino con simpatía".

En tal situación, Turgueniev trató de encontrar una nueva revista donde publicar sus novelas (era este el procedimiento habitual antes de editarlas en forma de libro). La aparición de *Tiempo,* de los hermanos Dostoievski, le facilitó el propósito dado el carácter moderado de la nueva publicación. A su vez, Dostoievski, dando de lado viejos rencores, aceptó satisfecho la colaboración y, aún más, elogió la novela *Padres e hijos,* pero las protestas de amistad no eran sinceras, sino producto de mutua conveniencia. Cuando en 1863 cesó la publicación de *Tiempo,* los Dostoievski comenzaron gestiones para conseguir autorización que les permitiera editar otra revista y, mientras tanto, se entabló una correspondencia entre el exiliado Turgueniev y su renovado amigo, tendiente a asegurar para el futuro la colaboración interrumpida. En ese mismo año, Dostoievski visitó a Turgueniev en Baden Baden, donde residía, y la descripción de esta visita, hecha a su hermano por carta, revela sus verdaderos sentimientos: "Vi a Turgueniev —dice— y le procuré dos veces. Está muy deprimido y vive con su hija.[9] Me habló de sus dudas y sufrimientos morales; dudas filosóficas que muerden su vida. Es un presuntuoso y yo no le he ocultado que exagera. Me dio para leer su relato *Fantasmas,* pero yo estaba tan ocupado en las mesas de juego del casino que se lo devolví sin hacerlo".[10] Mijail Dostoievski, irritado, respondió a su hermano: "¿No comprendes lo que en este momento significa Turgueniev para nosotros? Comenzar la publicación de nuestra revista con un cuento suyo es el éxito". De inmediato, Dostoievski reclamó a Turgueniev el texto: "Su publicación tiene enorme importancia; reenviádmelo si queréis prestarme un inmenso servicio", añadiendo una serie de falsas disculpas y protestas insinceras de amistad.[11] Se trataba de un juego hipócrita promovido por intereses editoriales, lo que reduce considerablemente el valor de los elogios que acompañaron a la petición, ya que habla, con respecto al relato reclamado, de "paso audaz", "ejemplo impresionante", "forma na-

9. Un médico francés había diagnosticado a Turgueniev una enfermedad del corazón, diagnóstico del que el tiempo probó la falsedad, pero que deprimió al paciente haciéndole cavilar durante largos meses acerca de su enfermedad.

10. Dostoievski, *Correspondance,* II, edic. Arban, carta 160.

11. *Id.*, carta 163.

rrativa excelente" y "tono de tristeza tierna", mientras en otra carta a Mijail lo describe como "sórdido, morboso y senil". El cuento fue publicado en el primer número de *Epoca.* Poco después moría Mijail Dostoievski y Fedor hubo de hacerse cargo de la publicación. Hasta 1865, la correspondencia mantenida con Turgueniev es patética: "Escríbame Iván Sergeievich, y déjeme saber si puedo contar con su primera novela". "Por favor, ayude a la revista". "Ningún relato suyo, no importa lo insignificante que sea, dañará su reputación literaria", etc. *Epoca* desapareció en 1865, dejando a Dostoievski anegado en deudas.[12]

Otra segunda apelación a Turgueniev tuvo lugar durante ese período de la vida de Dostoievski que sus biógrafos adecentan utilizando conceptos extraídos de la patología médica: su época de jugador en la ruleta, ejercicio relacionado, al parecer, con determinadas compulsiones psíquicas, según Freud y su escuela han intentado demostrar. Encontrándose en Wiesbaden —había huido de Petersburgo acosado por los acreedores— y tras unas agitadas peripecias al curso de las cuales perdió sus últimos recursos, escribió a Turgueniev en demanda de un préstamo: "Vergüenza y disgusto siento al tener que molestarle, pero salvo usted no hay otra persona a la que me pueda dirigir en estos momentos y puesto que le considero más inteligente que a los demás, puedo hacerlo sin empacho moral. He aquí de lo que se trata: hace cinco días que me encuentro en Wiesbaden donde he perdido todos mis recursos, hasta el último céntimo, jugando a la ruleta, incluyendo

12. De las cartas enviadas a Turgueniev por Dostoievski durante el período 1863 a 1865 extraigo algunos párrafos que el lector deberá considerar cuando enjuicie la conducta posterior de Dostoievski. Helos aquí: "Los mediocres que, desde hace seis años no han cesado de plagiar a los maestros, han llevado el realismo a un nivel tan bajo que el lector gozará con una obra eminentemente poética (se refiere a *Fantasmas*). Será vuestro relato un excelente ejemplo y su forma sorprenderá a todos, a la vez que el contenido calmará toda estupefacción, salvo la de los imbéciles" (carta de 23, diciembre, 1863). "Su colaboración tendrá para nosotros considerable importancia. Si usted nos ayuda no lo lamentará" (carta del 20, septiembre, 1864). "Si en enero podemos publicar algo de usted sería magnífico. Si no le molesta enviarnos sus últimos relatos, hágalo, ¡por Dios! (carta de diciembre, 1864). "Me extraña que juzgue usted su último cuento *El perro* (que aún no he leído) carente de importancia como para no beneficiarnos su publicación. Esto me sorprende. ¡Cómo si algún relato suyo «sin importancia» pudiera perjudicarnos! (carta, febrero, 1865).

el reloj y una cantidad para el pago del hotel. Así, me dirijo a usted, como un hombre a otro hombre, para solicitarle un préstamo de cien «thalers», bien entendido que podré devolvérselos antes de tres semanas".[13] Turgueniev, quien por entonces pasaba por estrecheces económicas e inclusive había tenido que conseguir un préstamo para atender a la dote de su hija, le envió el dinero.

Fue esta deuda sin saldar, no obstante lo prometido, lo que provocó dos años después, en Baden Baden, el famoso incidente entre ambos escritores que, por diversas razones, pasó a ser un pequeño escándalo dentro de la comunidad literaria. Dostoievski, nuevamente huido de Rusia a causa de sus acreedores y otros problemas domésticos, y llevando consigo a su mujer, Anna Grigorievna, volvió a perder hasta el último céntimo en la ruleta. Días antes había sabido que muy pronto sería padre y en tal situación desesperada la tensión nerviosa provocó en él una recurrencia de ataques epilépticos. Sobre la irresponsabilidad ética de Dostoievski durante este largo período de años poco más cabe decir cuando se han leído las ingenuas memorias de la esposa o la correspondencia cruzada entre el escritor y algunos de sus colegas o familiares radicados en Rusia.[14] Los hechos escuetos del incidente con Turgueniev son así: Goncharov, quien también se encontraba en Baden Baden, hizo saber a Dostoievski que Turgueniev le había visto jugando en el Casino. Dostoievski creyó que si no visitaba a su antiguo acreedor, éste pensaría que andaba escondiéndose por no haber podido saldar la deuda de dos años atrás y, en un estado de irritación y depresión, a la vez, fue a su encuentro. De lo que

---

13. Dostoievski, *Correspondance,* edic. Arban, Carta 204.

14. Algunos párrafos de las Memorias de Anna Grigorievna serán suficientes para subrayar esta irresponsabilidad ética que colinda con la anormalidad. "El dinero no permanecía mucho tiempo en sus manos y mi marido no se contenía en absoluto. Jugaba veinte thalers, los perdía, buscaba otros veinte que perdía asimismo y así hasta agotar todos los recursos. Como nada me quedaba por empeñar, las deudas se acumulaban por todas partes". "Yo abandoné sin protestar mis últimas reservas sabiendo bien que mis alhajas no serían jamás retiradas de la casa de préstamos. Soporté toda clase de vejaciones infligidas por la propietaria de la casa que ocupábamos y de los acreedores. Dostoievski regresaba a casa pálido, sin fuerzas, sosteniéndose apenas sobre sus piernas; me solicitaba algún dinero y volvía a salir para regresar media hora más tarde, aún más desfallecido. Cuando carecíamos en absoluto de dinero, anegado en lágrimas, me suplicaba le perdonase los sufrimientos que me causaba".

sucedió en tal oportunidad tenemos dos versiones, una carta de Dostoievski al poeta Maikov y una referencia de Anna Grigorievna en taquigrafía. Ambas coinciden en dar a entender que Dostoievski llevó a la visita el propósito de provocar a su acreedor. Poco antes había visitado el casino para perder allí de nuevo y tan furioso estaba, que no teniendo motivos a mano para quejarse ante la esposa, lo hizo porque el sol tardaba en ponerse.

Lo que dice Anna Grigorievna es que Dostoievski habló a Turgueniev, quien andaba preocupado por el fracaso crítico en Rusia de su novela *Humo,* "en una forma más bien humorística", lo que irritó a su colocutor. Después, Dostoievski fue más rudo y le dijo claramente que su novela era un fracaso, reprochándole por vivir fuera de su país y aconsejándole que se comprara un telescopio si quería ver bien, desde Baden Baden, lo que sucedía en Rusia. En la carta a Maikov, Dostoievski es más explícito y vale la pena reproducir textualmente buena parte de su contenido:

> Os declaro, con toda sinceridad, que jamás he sentido por él [Turgueniev] la menor simpatía. Lo peor es que en Wiesbaden, en 1865, le tomé en préstamo 50 thalers que jamás le he devuelto. No me gustan sus abrazos aristocráticos forzados...pero es, sobre todo, su novela *Humo* lo que me ha exasperado. El mismo me ha dicho que la idea principal de este libro está contenida en la frase: "Si Rusia debiera desaparecer, nada sucedería en el mundo; no sería una pérdida para la humanidad".[15] Se sentía sumamente irritado por el fracaso de *Humo*...os declaro que jamás pude imaginar que nadie airease sus heridas con tanta ingenuidad y falta de tacto. ¡Y semejantes gentes se enorgullecen de ser ateos! El mismo me declaró que lo era. El deísmo nos ha dado a Cristo; es decir, una concepción del hombre tan elevada que impone su veneración sin que sea posible dejar de considerarle como ideal. ¿Qué nos han dado, en cambio, esos Turgueniev, Outine, Tchernichevski para reemplazar la suprema belleza divina sobre la que ellos escupen?... También he remarcado que Turgueniev ha insultado a Rusia y a los rusos de forma vergonzosa e irritante y, como todos aquellos que están desde hace tiempo alejados del país, ignora lo que sucede en él (aunque lean los periódicos). Turgueniev ha dicho que debiéramos arrastrar-

15. Esta frase la pronuncia en *Humo* uno de los personajes de la novela, Potougine, declarado occidentalista. Dostoievski la utilizará en más de una ocasión refiriéndose a "las ideas de Potougine".

nos ante los alemanes; que existe una sola e inevitable vía civilizada y que esforzarse en hacer rusismo y ser independientes no es más que estupidez. Le he dado el consejo de hacerse traer de París un telescopio para mayor comodidad. ¿Para qué? —me ha preguntado. Porque Rusia está muy lejos y necesita usted un telescopio a fin de hacerla entrar en su campo visual y poder examinarla, lo que será muy difícil sin eso. Se encolerizó y al verle irritado le dije una maldad que tuvo gran éxito: —En verdad no hubiera creído que todas esas críticas y el fracaso de *Humo* pudiera ponerle en tal estado; palabra que la cosa no vale la pena, escupa usted en ella. —¿Qué me dice? ¿Que estoy irritado? Pues no lo estoy, me replicó enrojeciendo. Entonces cambié de tema y hablamos de nuestras respectivas familias y negocios personales. Después, tomando mi sombrero volqué sin mayor intención y a propósito de no sé qué, todo el odio que tenía acumulado contra los alemanes en estos últimos meses. El palideció (literalmente, no exagero) y me dijo: —Hablando así usted me insulta personalmente. Sepa que yo me he instalado aquí definitivamente y que no me considero ruso sino alemán, de lo que estoy muy orgulloso. Le respondí: —Aunque yo haya leído *Humo* y conversado con usted más de una hora no podía esperar algo semejante; perdóneme la ofensa. Nos separamos como personas educadas pero me prometí no volver a poner los pies en su casa. Al día siguiente, de mañana, a las diez, pasó por mi domicilio y dejó su tarjeta en la portería. Como yo le había advertido el día anterior que no recibía hasta los once, tomé su visita matinal por una clara alusión: quiso hacerme entender que no tiene el propósito de frecuentarme. En estas últimas semanas sólo nos hemos tropezado una vez, en la estación. Nos hemos mirado pero sin saludarnos uno al otro".[16]

No quedó satisfecho Dostoievski con este exabrupto privado, ya que un mes más tarde, Peter Bartenev, editor de los *Archivos Rusos,* recibió una copia de la carta anterior y con ella una nota anónima solicitando que la misma se depositara en una de las bibliotecas públicas de Petersburgo hasta el año 1890, fecha en que debería hacerse pública. Bartenev se lo comunicó al escritor Anenkov y éste, amigo de Turgueniev, no tardó en revelárselo. Una carta de Turgueniev a fines de año manifiesta lo siguiente: "Me ha sorprendido la noticia en sí (el hecho de que provenga de Dostoievski no me sorprende en absoluto). Después de esto me voy a sentir muy contento con las visitas que me hagan mis com-

16. Dostoievski, *Correspondance,* edic. Gourfinkel, vol. III, carta 260.

patriotas. ¡Qué buen sujeto es el tal Dostoievski! Le envío adjunto una carta para Bartenev y no tema enseñársela a quien quiera". La carta a Bartenev titula de "escandalosas y absurdas" las manifestaciones de Dostoievski y añade: "Las opiniones que, según el señor Dostoievski, responden a mis profundas convicciones, fueron expuestas, a su juicio, durante la visita que me hizo en Baden Baden. Con independencia de la cuestión de si tales confidencias pudieron o no ser justificables, lo único que me corresponde decir es que yo consideraría sumamente impropio hacer tales confidencias a un hombre que, como resultado de su enfermedad nerviosa, no está en plena posesión de sus facultades mentales, opinión esta que comparten conmigo muchas otras personas. Dostoievski no estuvo en mi casa más de una hora y después de descargar su mente con salvajes insultos a los alemanes, a mi persona y a mi libro, se fue. No tengo tiempo ni deseos de contestarle porque, repito, siempre lo he tratado como a un enfermo. No me sorprende, por tanto, que su mente imaginara los argumentos que me endosa".[17]

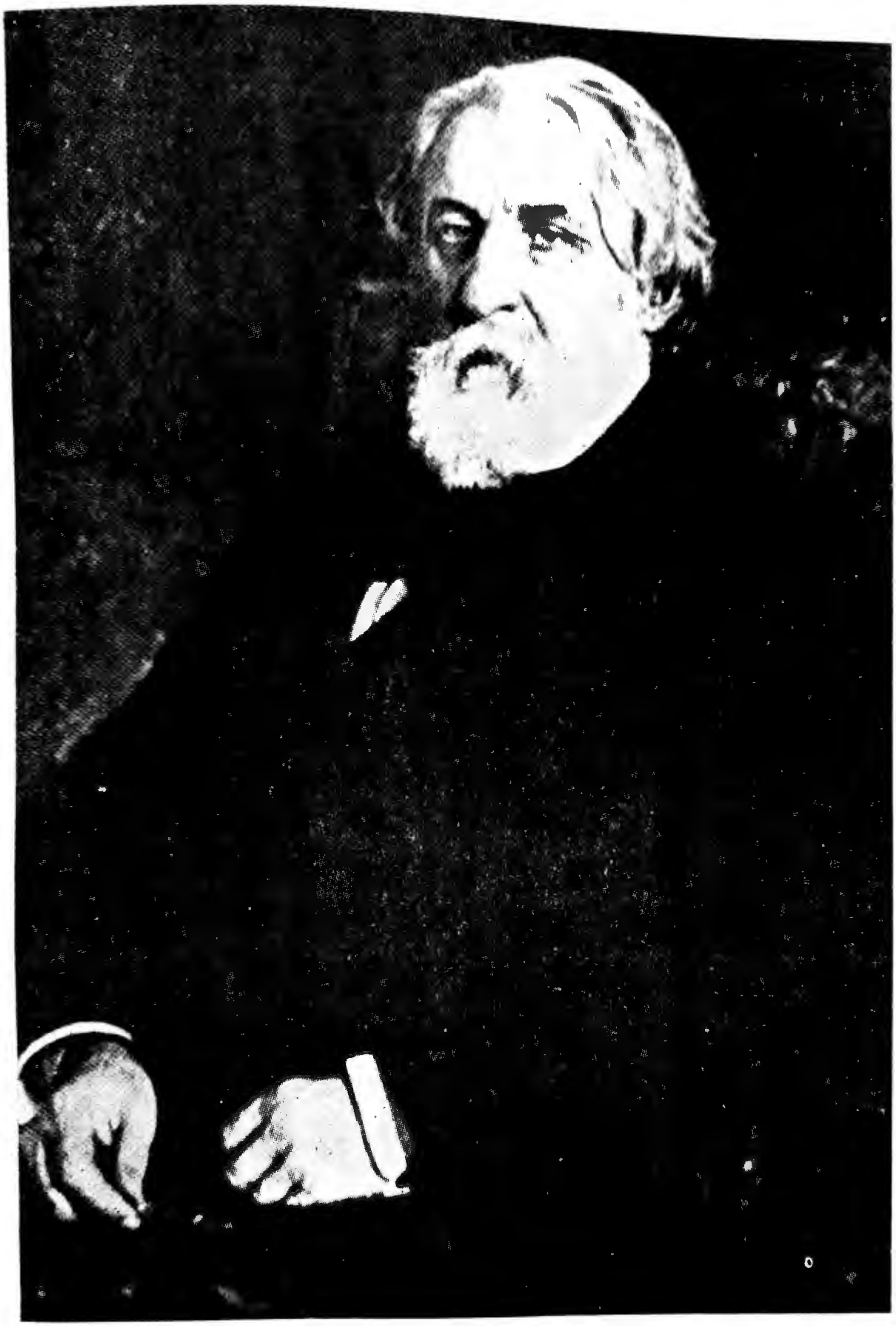
El círculo de cartas quedó cerrado aquí, por el momento. Cuatro años después, Dostoievski publicó *Demonios,* introduciendo en su novela una sátira cruel de Turgueniev a través del personaje Karmazinov (nombre derivado del francés *cramoisi;* es decir, de alguien que simpatiza con lo rojo). Pero en el intervalo, en varias ocasiones más, tuvo oportunidad de referirse de nuevo a Turgueniev. Así, en 1868, escribiendo a Maikov desde Florencia, alude al hecho de que su *bète noir* se hubiera hecho alemán revelando de tal modo su bajeza de espíritu; y a Strajov, algo más tarde, calificando al *Rey Lear* de Turgueniev como algo "hueco y vacío". La obsesión le perseguía.[18]

Karmazinov es, sin duda alguna, la reproducción de un Turgueniev visto a través de la lente deformadora de un enemigo. Se ofrece al lector un personaje vanidoso y ridículo, literato y propietario a la vez, cuya aparente llaneza se convierte en bajeza cuando se trata con altos personajes. A pesar de su cortesía, pierde

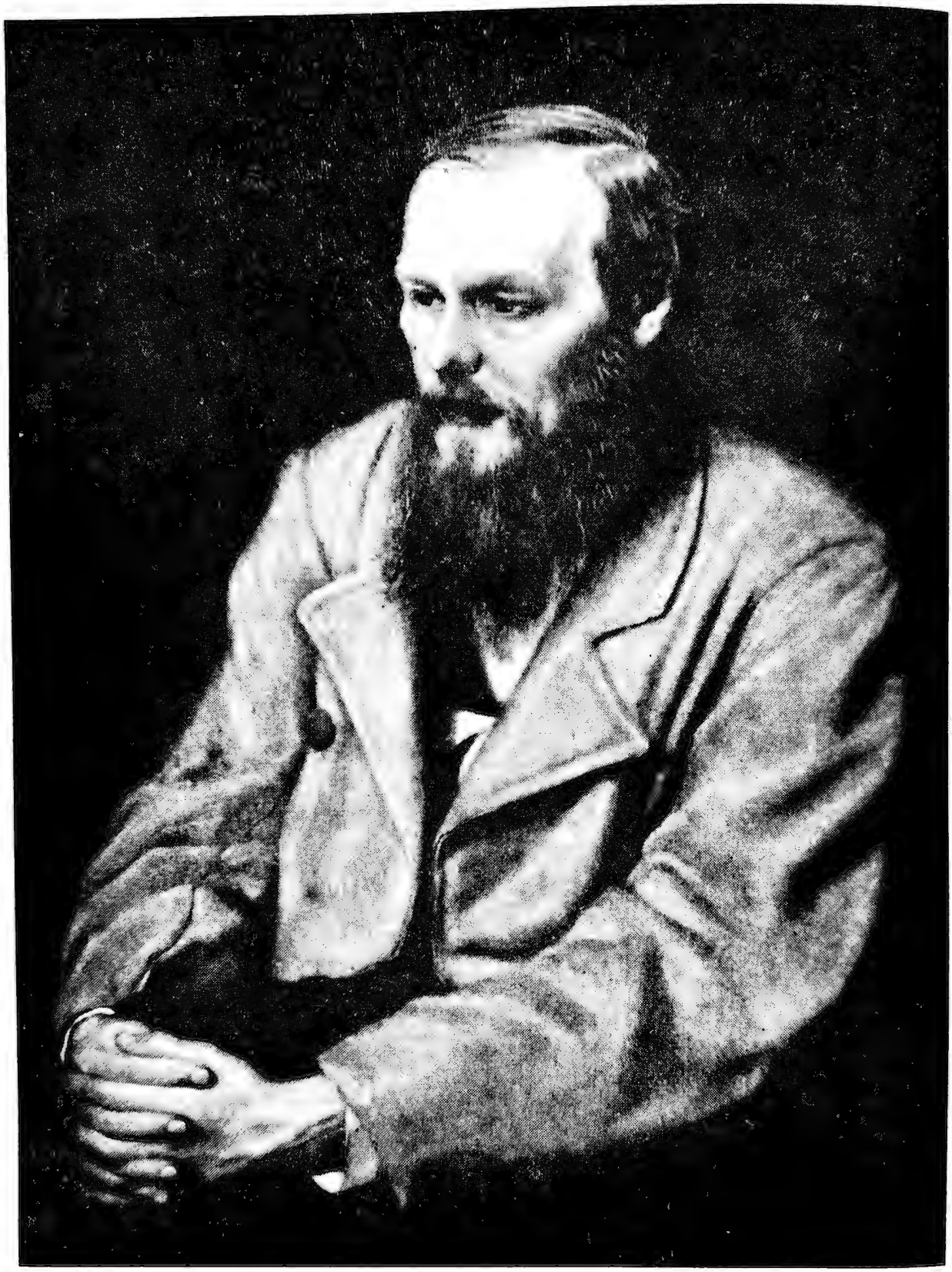
17. David Magarshack, *Turgenev, a Life,* págs. 244, 251.
18. *Id.*

la continencia cuando alguien critica sus obras y siente un miedo morboso al enfrentarse con la nueva generación, a la que, por otra parte, adula con sus bajezas. Karmazinov, en la época en que nos es presentado en la novela, ha renunciado a escribir y durante una fiesta de beneficencia se dispone a la lectura de su última obra *Merci,* titulada en francés porque encuentra este idioma más fino y matizado. En su casa, los parientes y servidores caminan de puntillas para no perturbar las meditaciones del "hombre más inteligente de toda Rusia". Deseoso de conquistarse las simpatías juveniles ofrece un anticipo de su lectura a Pedro Verjovenski, el cabecilla revolucionario, a quien invita a su domicilio. Mientras Verjovenski se come unas costillitas y bebe un vaso de vino, Karmazinov le manifiesta su deseo de abandonar definitivamente Rusia buscando un clima mejor para su salud. "Me hice alemán y me siento orgulloso de ello", añade a la vez que solicita de Verjovenski la fecha aproximada en que se producirá el acontecimiento revolucionario que los "quinqueviros" preparan. "Para vender sus propiedades hay tiempo y también para escapar", le replica el revolucionario. Finalmente, viene el momento de la velada en que Karmazinov leerá *Merci,* pero la lectura concluye en un fiasco, ya que los jóvenes le silban e interrumpen continuamente.

Cuando Turgueniev leyó *Demonios* se dio cuenta de las intenciones de Dostoievski y así lo reveló en la carta de la que he anticipado una parte en párrafos anteriores y ahora continúo reproduciendo: "La acción de Dostoievski no me sorprende lo más mínimo. Desde que éramos jóvenes y comenzamos nuestras carreras literarias, concibió un odio tremendo contra mí, aunque no hice nunca nada para merecerlo [aquí, Turgueniev se olvidaba de algunas anécdotas que oportunamente han sido señaladas]. Pero las pasiones irrazonables son las más fuertes y duraderas. Ahora Dostoievski se ha permitido algo más que una parodia y me ha presentado en *Demonios* como Karmazinov. Es extraño que para su propósito escogiese, precisamente, el título del único cuento que publiqué en un periódico editado por él y a causa del cual me envió diversas muestras de aprecio y gratitud. Aún conservo las cartas y ¡qué divertido sería publicarlas hoy! Pero él sabe bien que soy



Iván Turgueniev en su ancianidad. Alfonso Daudet, refiriéndose a este período, le describió como "el coloso de cejas de estopa, inmensos omóplatos y cuerpo de gigante con alma femenina tal como las heroínas de sus libros". Y Paul Bourget: "Gran anciano de barba blanca, gran nariz y mirada simple", tras de cuya fachada aparece el ruso intacto



Este retrato de Dostoievski fue pintado en 1872-73, a petición de Tretyakov, para la Galería de Moscú por el pintor Vasily Grigorievich Perov, quien hizo previos y numerosos apuntes discutidos con el propio Dostoievski. Al fin Perov se decidió por este retrato, considerando que representaba a Dostoievski en uno de sus "momentos creadores". Su esposa Anna Grigorievna escribe en sus *Memorias* refiriéndose a este mismo retrato: "He visto muy a menudo esta expresión en el rostro de Dostoievski". Según V. S. Voloviev, cuando el retrato fue exhibido en la Academia de Artes, los adversarios de Dostoievski invitaron al público a "ver el retrato hecho por Perov, la prueba más clara de que Dostoievski es un enfermo cuyo lugar está en un asilo de lunáticos"

incapaz de eso y que sólo puedo expresar mi pesadumbre por haber usado sus indudables dotes de novelista para satisfacer sentimientos despreciables".[19]

Durante los años siguientes, hasta la muerte de Dostoievski, ambos rivales se encontraron algunas veces en público —la última con motivo del aniversario de Puschkin celebrado en 1877—, pero su trato fue superficial y reservado. Sin embargo, Turgueniev aún le escribió ese mismo año una carta sumamente cortés "a pesar de los mal entendidos surgidos entre ambos y como resultado de los cuales concluyeron nuestras relaciones". La carta fue para presentar a Dostoievski al crítico francés Durand Greville. Dostoievski no respondió. Poco después de morir Dostoievski, Turgueniev formuló el siguiente juicio respecto al novelista, con el que quedaron definitivamente saldadas las relaciones entre ambos escritores:

> "En la literatura francesa hay un caso semejante; el del famoso marqués de Sade. Este escribe en sus *Tormentos y suplicios* del placer sensual que le produce infligir torturas refinadas...y Dostoievski, en sus libros, disfruta de la misma especie de delicias. ¡Cuando pienso que todos los popes de Rusia dicen misas por el alma de nuestro marqués y predican en sus sermones refiriéndose al gran amor de Dostoievski por el género humano! Verdaderamente vivimos en unos curiosos tiempos".[20]

Parece conveniente añadir algunas consideraciones acerca de la personalidad y la obra de Turgueniev que ayuden al entendimiento de su actitud como escritor y exiliado voluntario —lo que contribuirá a esclarecer los contenidos de sus novelas y la reticencia con que éstas fueron acogidas en Rusia. La decisión de Turgueniev de abandonar su país se debió a dos motivos concurrentes. Padeció, durante su juventud, persecuciones y destierro por parte de las autoridades zaristas; esto le hizo sentirse incómodo, dada su naturaleza de carácter apacible y contemporizador. No poseía ese temperamento de hierro, mezcla de violencia y resenti-

---

19. *Id.*

20. Turgueniev, *Correspondance,* a Saltikov, del 24 de septiembre de 1882.

miento, que define al revolucionario de acción. Contaba, además, con recursos económicos suficientes para vivir de rentas y supo invertir a tiempo, en el extranjero, parte de su capital familiar. Después se cruzó en su camino una fuerte y singular pasión por la actriz francesa Mme. Viardot, quien aunque casada le permitió representar a su lado el papel de "chevalier servante" con aquiescencia del esposo. Con los años, el amor se convirtió en perenne amistad y Turgueniev vino a ser íntimo miembro de esta familia, a quien siguió en sus vicisitudes. Una valiosa biografía de Turgueniev, la de David Magarshack, revela con todo pormenor la historia sentimental de este Quijote de estatura gigante y espíritu de niño.

Sin embargo, aunque Turgueniev vivió en Francia muchos años; convivió entre literatos —su amistad con Flaubert y Jorge Sand fue íntima—; compartió las preocupaciones estéticas del primero y llegó a ser una autoridad crítica en medio ambiente tan vidrioso como el francés, Francia no le proporcionó materia novelesca. En Turgueniev se puso de manifiesto el tremendo drama de todo exiliado: se esfuerza por adaptarse al país donde vive y este esfuerzo no va más allá de la epidermis y las zonas psíquicas profundas continúan latiendo al calor de la patria originaria (aun despreciándola en ocasiones), ya que ella le concedió en su día materia prima para las más ricas vivencias que son las de infancia y juventud. Turgueniev fue ruso y vivió en Rusia hasta cerca de los treinta años; allí publicó sus primeros relatos; su mundo narrable se formó en tierra rusa y al abandonarla voluntariamente se lo llevó consigo. Así, las novelas de Turgueniev son, todas ellas, novelas rusas escritas pensando en Rusia y, sobre todo, en los ámbitos de su infancia —el pequeño mundo de Spassköie donde transcurren los *Relatos de un cazador*. Sucesos franceses que conmovieron al mundo, tales como la revolución del 48, que tanto entusiasmo despertó en la *intelligentzia* rusa, a él le dejaron indiferente. En una de sus cartas describe las famosas jornadas como observador imparcial y habla, entre otras cosas que despertaron su interés, de los vendedores de fruta y cigarros que circulaban entre la muchedumbre. André Maurois ha observado, en su estudio sobre Turgueniev, que tal actitud se debió, principalmente, a un

escepticismo sentido siempre por el escritor ante los ímpetus libertarios tendientes a cambiar una condición humana inmutable. En cierta ocasión Turgueniev escribió el siguiente comentario: "¿Quién dijo que el hombre está destinado a ser libre? La historia prueba lo contrario. No fue con espíritu cortesano que Goethe pronunció su famosa frase: «El hombre no ha nacido para ser libre». Es, simplemente, un hecho, una verdad lo que enunció como observador exacto y preciso que era".

No obstante, Turgueniev efectuaba periódicos viajes a Rusia, quizás con la secreta esperanza de romper el círculo afectivo negativo que le rodeaba; también, quizás, para renovar la fuente nutricia de sus novelas —paisajes, hombres, recuerdos. Cuando publicó *Primer amor* encontró en la joven generación rusa una acogida fría, síntoma de la violencia con que más tarde se desatarían contra él los rencores y pasiones revolucionarias y conservadoras, ya que occidentalistas y eslavófilos estarían de acuerdo en condenar su actitud —unos por exceso de occidentalismo y otros de conservadurismo. Con anterioridad, y al referirme a sus relaciones editoriales con Dostoievski, subrayé esta situación. La novela *Humo* aún tuvo peor acogida y su correspondencia con Pisarev lo revela. "Parece que *Humo* —escribe Turgueniev— ha excitado contra mí el odio y el desprecio de la mayor parte de sus lectores. Mas puedo decirle, con toda sinceridad, que lo por mi escrito es lo que traté de escribir y, en consecuencia, estoy tranquilo". A Pisarev la novela le parecía "un comentario extraño y siniestro" a *Padres e hijos*. La verdad es que *Humo* no podía satisfacer a los bulliciosos transformadores de la colectividad rusa; era un retrato frío de la realidad de entonces y comparaba los esfuerzos rusos en busca de un cambio aún no bien definido con "los vapores humosos que cubren los campos para desvanecerse sin dejar huella cuando aparece el sol". Demasiada sutileza esta, sobre todo cuando había creado un personaje como el nihilista Bazarov, quien en la novela *Padres e hijos* muestra muy claramente el valor del esfuerzo revolucionario hecho a contrapelo y por pura decisión intelectual.

Turgueniev no se encontraba a gusto en ningún país europeo y su occidentalismo era cultural más que afectivo. Las declaracio-

nes a favor de Alemania fueron superficiales, ya que, más tarde, se radicó definitivamente en Francia. A Herzen le había manifestado en una ocasión: "Soy un europeo; es la bandera que he portado conmigo desde mi juventud", pero su europeísmo era un modo ruso de ver Europa; un intento por integrar la patria de origen en un conjunto cultural que le parecía más deseable que un eslavismo enraizado en la tradición tártaro bizantina. Más tarde completaría su pensamiento añadiendo: "Es algo extraño no sentirse alemán ni francés; se es espectador de la cabeza a los pies, lo que no resulta nada agradable".

Esta frustración le llevó a una melancolía creciente que concluyó en la misantropía. En su correspondencia de los últimos años se revelan las razones por las que en su obra novelesca hay siempre una indefinida atmósfera de tristeza existencial que linda con la angustia y un *nihil* referencial en el horizonte. Consideraba su propia vida como un fracaso, un gasto inútil de energías, un error irredimible. "Heme aquí ante mi mesa de trabajo —escribe—. Una oscuridad más profunda que la de la noche vela mi espíritu... el día vacío, su objetivo, sin color, pasa como un instante. No tengo ni el derecho ni el deseo de seguir viviendo. Nada que hacer, nada que esperar, nada que desear". Paul Bourget, quien le trató durante algunos años, ha señalado con acierto la raíz del conflicto producido por esta dualidad de contrarios que nunca pudieron ponerse de acuerdo: "Basta con encontrar a Turgueniev, oírle hablar aunque sólo sea una vez, para comprobar como el ruso permanece intacto en el gran anciano de larga barba blanca, gran nariz, mirada simple; para percibir al otro personaje impreso sobre el primero: al cosmopolita". Y André Maurois acierta a dar forma a esta dualidad relacionándola con su producción literaria: "Había, en efecto, en Turgueniev, por encima del ruso intacto un cosmopolita de superficie. Lo que dota de materia abundante y secreta a los pensamientos, son los recuerdos de infancia, de nuestras primeras lecturas, quizás los sentimientos ancestrales. Hay un fondo abundante, bullente, que reaparece en sueños y que para el escritor es el único terreno sobre el que crece la obra viva. ¡Si pudiera, trasplantándose, adquirir un alma distinta y nueva,

convertirse en nativo de otro país, Turgueniev no hubiese sufrido tanto! Pero no se puede. No hay, apenas, ejemplos de escritores que aun conociendo perfectamente un país extraño, puedan situar en él una novela verosímil. Un inglés puede pintar a sus personajes ingleses en medio de Francia porque, en tal caso, las reacciones de sus héroes son inglesas y los personajes extranjeros, secundarios, son vistos por un ser de la misma cultura que el autor. Pero ensayar la creación de un héroe francés, centro de la obra, espejo del mundo, profeta del autor, es muy peligroso. Dickens ha caricaturizado torpemente a los americanos en *Martin Chuzzlewitt*... Para Turgueniev, la verdadera materia de su talento fueron las llanuras de Spassköie, los campesinos rusos, los viejos gentilhombres, los jóvenes revolucionarios, las mujeres rusas tan bellas como extrañas".[21]

Esto es algo que ni Dostoievski ni sus compatriotas reconocieron nunca, y por tal razón, fueron injustos con él. Abandonar la patria voluntariamente es un error, en ocasiones. Pero los errores se pagan caros y el ensañamiento con la víctima del error revela, sobre todo, estrechez de corazón en el victimario. Turgueniev no poseyó la genialidad de Dostoievski, pero le ganó, sin duda, en sensibilidad ética, en ese dolorido sentir que hace del hombre una criatura tan digna de compasión como de respeto cuando se le contempla vencido por el peso de un destino superior a sus fuerzas y aun a sus equivocaciones.

21. A. Maurois, *Tourguéniev* (Grasset. París, 1931).

DON QUIJOTE EN DOSTOIEVSKI

Cuándo leería Dostoievski el *Quijote* no lo sabemos exactamente, pero sí parece que debió ser en sus años jóvenes, durante ese período esponjoso y devorante de libros del que hallamos abundante constancia en la correspondencia con su hermano Mijail.[1] Que lo releyera varias veces durante su vida tampoco parece dudoso, tal como se muestra por la recurrencia del tema casi hasta pocos años antes de su muerte.

La creación cervantina gozaba de gran popularidad en los medios literarios rusos desde principios de siglo. Una de las traducciones más conocidas aunque, por desgracia, de las peores, fue

---

1. Sin embargo, en el catálogo incompleto de lecturas que se puede formar examinando su correspondencia entre los años 1834-44, no aparecen menciones de Cervantes. Sí aparecen Hoffmann, Balzac, Hugo, Goethe, Schiller, Sue, Scott, Homero y Corneille. Pero nos dice que había comenzado a leer novelas a los ocho años y acaso llevara a cabo la lectura del *Quijote* en la imperfecta traducción de Zhukovski. (Ver, al respecto, *Correspondence,* traduc. Arban. I volumen, o *Epistolario* de Lo Gatto, volumen I). Durante su estancia en presidio sólo leyó y releyó un ejemplar de la *Biblia* conseguido en curiosas circunstancias, y al salir, solicitó de su hermano Mijail el envío de unos cuantos títulos, entre ellos Herodoto, Tucídides, Tácito, Plutarco, Vico, Kant, Hegel, Guizot, Ranke, el Corán, un diccionario alemán, y un texto de fisiología. También se procuró, poco después, las obras de Pouchkine. En los *Recuerdos* de D. V. Grigorovich, su amigo de juventud (*Letters of F. D.,* Chatto Windus, Londres, 1917) se dice: "Dostoievski estaba más avanzado que yo en conocimientos y la extensión de sus lecturas nos sorprendía...los primeros libros literarios que leí me los proporcionó él. Fueron Hoffmann y Maturin".

la efectuada por el poeta Vasily Andréyevich Zhukovski, quien vivió entre los años 1783 y 1852 y fue amigo de Pouchkine. Zhukovski vertió al ruso, incansablemente, obras inglesas, francesas y alemanas; era un buen poeta y manejaba la lengua con sensibilidad y soltura, lo que hizo de su obra de traductor una tarea de alto relieve literario. Desafortunadamente, su *Quijote* no fue traducción directa, sino versión del francés, y para su desgracia, de la mala adaptación efectuada por el caballero de Florian, paje del duque de Penthiévre y oficial de dragones, un discípulo cursi de Rousseau y autor de novelas idílicas, sensibleras y dentro del gusto imperante en la época del "buen salvaje" y la "naturaleza rústica". Las razones que movieran a Zhukovski para traducir el *Quijote* las ignoramos, pero sí sabemos que admiraba al mencionado oficial de dragones, puesto que también tradujo diversas obras suyas. Como la sensibilidad literaria crece en los lugares más escondidos y produce curiosas floraciones, esta traducción mediocre despertó la simpatía de Pouchkine por el personaje cervantino y, a través de él, en escritores como Gogol, Turgueniev y el propio Dostoievski.

Es muy probable que la primera influencia de Cervantes en la literatura rusa, cuando menos influencia de relieve, sea la que refleja *El caballero pobre,* poema pouchkiniano y no de los mejores, utilizado por Dostoievski, fragmentariamente, en *El Idiota.* Tampoco parece dudoso que *Las Almas muertas,* de Gogol, reflejan una influencia de la técnica narrativa utilizada por Cervantes en el *Quijote,* aunque no parecen dignas de crédito las insinuaciones efectuadas por algunos estudiosos de Pouchkine acusando a Gogol de haber tomado en préstamo al maestro el tema de su novela. Lo cierto es que Pouchkine sugirió a Gogol utilizar el *Quijote* como modelo narrativo para la elaboración de las aventuras del trashumante Chichikov, aunque la trama del viaje como recurso para construir un relato horizontal donde situaciones y personajes se renuevan continuamente no es una invención de Cervantes. Lo que Cervantes consiguió fue una máxima calidad y economía relatantes, convirtiendo tal forma narrativa en ideal para novelistas ulteriores (Fielding, Dickens). Pero quien trate de conocer, en detalle, la influencia cervantina en la literatura rusa puede re-

currir a la obra de L. B. Turkévich,[2] donde se sigue con abundante documentación la pista al *Quijote* en su trasiego desde su patria originaria hasta Rusia (traducciones, imitaciones, estímulos), tanto en la novela como en poesía, crítica, teatro, música y hasta "ballet", comenzando con Zhukósvki y concluyendo en la época actual en que *Don Quijote* ha gustado de la rara fortuna del clásico convertido en espectáculo cinematográfico.

El perfil de don Quijote aparece en diversas ocasiones y con plurales relieves, en las novelas de Dostoievski, así como en el *Diario de un escritor*. La más conocida y reconocible de estas apariciones tiene lugar en *El Idiota* y recomiendo al respecto, con el fin de evitar repeticiones, la relectura de las páginas destinadas a examinar la génesis de la novela en páginas anteriores. Se aprecia en la construcción del príncipe Mischkin el producto de la mixtura elaborada en el crisol imaginativo de Dostoievski con materiales provenientes del Caballero de la Triste Figura, el Jean Valjean hugolino y, sobre todo, el Cristo del IV Evangelio. Las identidades entre Mischkin y don Quijote son secundarias, si se quiere, pero significativas. Una de ellas se muestra, de inmediato, apenas comenzada la novela, cuando el príncipe visita la casa de sus parientes, los Epanchines. Su conversación con el atónito servidor y el estupor que produce por su inadecuación a la realidad, son típicamente quijotescos. Del parecido se aperciben los visitados y a partir de ese momento y otros de análoga factura, comienza a fraguarse en Aglaya la comparación con el caballero pobre de Pouchkine que aparecerá en la segunda parte de la novela. La conducta de Mischkin con Nastasia Filipovna es no sólo caballeresca, sino marcadamente quijotesca —defender doncellas o criaturas menoscabadas e injuriadas— sin perjuicio de una relación más trascendente que se pueda subrayar entre Mischkin-Cristo y Nastasia-Magdalena. Aglaya (uno de los trasuntos novelescos del gran amor de Dostoievski, Polina Suslova) es asidua lectora del *Quijote* y así se nos manifiesta por uno de los personajes de la novela cuando descubre que durante días anduvo ocupada con el texto cer-

2. Turkévich, Ludmila Buketoff, *Cervantes in Russia* (Princeton University Press, 1950).

vantino. Es entonces cuando tiene lugar la anagnórisis de un Quijote oculto entre los diversos repliegues anímicos del príncipe, aunque este descubrimiento se efectúa utilizando la mediación del poema de Pouchkine antes mencionado, *El caballero pobre,* "el mismo don Quijote, sólo que serio y no cómico", según aclara la propia Aglaya.[3] Lo que de quijotesco se percibe en Mischkin es, sobre todo, la inadecuación entre la realidad y las posturas del príncipe para acomodarse a ella. E. H. Carr lo subraya de este modo: "Si buscamos un paralelo en la literatura occidental para esa constante rotura entre el mundo de la realidad y el mundo de las ideas, nuestra búsqueda resultará inútil si no abrimos las páginas de la novela de Cervantes".[4] Pero hay, no obstante, un matiz diferencial de importancia: el príncipe Mischkin tiene conciencia clara de los límites de su insensatez; sabe burlarse de sí mismo cuando la realidad es tan áspera que logra herirle, y al producirse tal repliegue defensivo desarma al burlón, algo que en *Don Quijote* nunca se produce.

Otro personaje dostoievskiano de marcada factura quijotesca es el pintoresco liberal decimonónico Stefan Trofimovich Verjovenski, protagonista de los principales en la novela *Demonios.* Este sujeto literario es producto del resentimiento de Dostoievski hacia sus compañeros de juveniles aventuras revolucionarias y se nos muestra, desde el principio de la novela, como representante del "supremo liberalismo" con su inofensiva agresividad política, su extremada vanidad y su candor. Los rasgos quijotescos aparecen, sobre todo, en el afán de pontificar ante los oyentes sin tener en cuenta la adecuación entre la realidad y sus lucubraciones, y en las reacciones burlonas que suscita. Es un idealista aferrado a la utopía del "espíritu ruso", pero este liberal ridículo y egoísta se trasmuta, ya finalizando la novela, en un "caballero del ideal", cuando se rebela contra el cínico utilitarismo de los nihilistas y su crueldad en la defensa imposible de sus inútiles creencias en la reforma humana y social. La huida de Stefan Trofimovich hacia

---

3. *El Idiota,* OC. de Dostoievski, vol. II (Edic. Aguilar), págs. 647, 49.

4. E. H. Carr. *Dostoievski,* "The etical Ideal" (Londres, 1931).

un mundo donde la belleza, la armonía y el amor al prójimo tienen su residencia, es una fuga de la realidad muy semejante a la que emprendería un sujeto quijotizado y resulta del fracaso de su famoso discurso ante la juventud revolucionaria, poco antes de la explosión de violencia que conmoverá a la ciudad; discurso acogido con rechifla y algazara. Su lema es "la humanidad podrá vivir sin pan pero no sin belleza" y ante la imposibilidad de hacerse entender y conciliar su idea con la evidencia tosca y cruel que le rodea, sin descender de la tribuna donde está siendo vejado, arranca a llorar como un niño. Después se produce el tránsito visible hacia el arquetipo quijotesco que Dostoievski debía tener muy presente: abandono de la ciudad y escapada por caminos cuya dirección se desconoce; peroraciones ante casuales viandantes que lo escuchan entre risueños y perplejos; enfermedad y muerte con el reconocimiento de sus errores liberales para acogerse a la paz cristiana de los Evangelios.[5]

En un capítulo de su *Diario de un escritor,* publicado en 1867, y destinado a comentar el paso a Inglaterra del pretendiente español Don Carlos de Borbón (Carlos VII) después del fracaso de sus postreras campañas en el Maestrazgo, Estella y Tolosa,[6] Dostoievski establece un paralelo entre la conducta del fugitivo y la del conde de Chambord (Enrique V) en Francia. Es el primero un trasunto del Inquisidor Mayor hispano[7] y el segundo, de Don Quijote. "Ha derramado (el primero) ríos de sangre, sostenido por la Iglesia *ad majorem Dei gloriam,* mientras que el conde de Chambord renunció al trono en beneficio de su pueblo y en condiciones en que pudo, aun de modo efímero, reinar con sólo haber hecho algunas concesiones a sus principios, demostrando con ello ser "poco menos que don Quijote, un caballero a la antigua

5. El desarrollo del "quijotismo" en este complejo personaje se produce gradualmente, como indico, y resulta visible, sobre todo, en el capítulo VII, parte III: "El último viaje de Stefan Trofimovich".

6. *Diario de un escritor,* año 1876, cap. II: "Don Carlos y Sir Watkin". *Dostoievski.* OC. III (Aguilar).

7. Este capítulo del *Diario* ofrece, además, el dato curioso de contener el primer bosquejo de la figura del Gran Inquisidor que Dostoievski desarrollará más tarde en *Los hermanos Karamazov.*

que ha hecho votos de castidad y pobreza". El comentario comparativo le sirve para introducir un elocuente elogio de la novela cervantina, muy revelador del alto aprecio en que siempre la tuvo:

> En todo el mundo no hay obra de ficción más sublime y fuerte que esta. Representa, hasta ahora, la suprema y más alta expresión del pensamiento humano, la más amarga ironía que pueda formular el hombre, y si se acabase el mundo y alguien les preguntase a los mortales: "Vamos a ver, ¿qué habéis sacado en limpio de vuestra vida y qué conclusiones definitivas habéis extraído de ella?", podrían los hombres mostrar el *Quijote* y decir: "Esta es mi conclusión respecto a la vida".

Por supuesto, el elogio peca de hiperbólico. Diez años más tarde, en 1877, y de nuevo en el *Diario de un escritor,* vuelve a reaparecer el *Quijote,* ahora con motivo de comentar la política europea.[8] Es conocido el pensamiento eslavófilo de Dostoievski y su creencia casi mesiánica en el futuro de Rusia como "portadora de la gran palabra" que deberá comunicar al mundo. En esta ocasión comparará a su pueblo con el caballero cervantino y anuncia que un día "dejará de hacer reír para asustar". Este don Quijote ruso sabrá diferenciar a los yangüeses de la caballería y será un perfecto hombre de armas capaz de medirse con los cucos Metternichs de la política occidental. Ese mismo año, meses después, en otro artículo titulado "La mentira se salva con la mentira",[9] el *Quijote* le servirá de piedra de toque para reflexionar acerca del valor existencial que tiene el autoengaño cuando enriquece la vida. Las reflexiones de Dostoievski recuerdan el típico argumento unamuniano en su *Vida de Don Quijote y Sancho* y muestran la profundidad con que leyó y meditó la obra cervantina, no sólo en letra sino en espíritu. No transcribo su contenido porque alargaría el comentario; basta con subrayar el procedimiento que utiliza para la exégesis: traducir en símbolos las acciones disparatadas del andante caballero. Una vez más, Dostoievski revive la cuestión de si Cervantes trató o no de decir aquello, pero también una vez más,

8. *Diario de un escritor,* año 1877, cap. IV: "Metternichs y Quijotes". *Dostoievski.* OC, III (Aguilar).

9. *Diario de un escritor,* año 1877, cap. II: "La mentira se salva con la mentira". *Dostoievski.* OC. III (Aguilar).

habría que estimar el principio unamuniano de que la verdad es sólo verdad porque es mía y da sentido y estímulo a mi propio vivir.

> El hombre fantástico, persuadido hasta la locura de la más fantástica ilusión que imaginarse puede, vese de pronto asaltado por la duda que amenaza dar al traste con su fe. Y es notable que lo que motiva esa duda no sea la incongruencia de su locura sino algo secundario. El hombre fantástico siente, de pronto, ansia de realismo...la duda atosiga, importuna la razón, se pasea por el alma. ¿Qué es, entonces, lo que sirve de remedio? Construir un nuevo ensueño, una nueva patraña en la que depositar la fe.

Nos parece estar escuchando al irredimible subjetivista Unamuno, quien, por cierto, sentía gran admiración por Dostoievski, a quien llegó a denominar "profeta" de la revolución rusa y comparó con Pereda para mostrar el climax y anticlimax de la novela.[10] En el mismo artículo del que transcribo un importante párrafo, Dostoievski paga la deuda de gratitud al libro que parece haber leído con tanto provecho y entusiasmo a lo largo de su vida. "Está en el número de los eternos —escribe—, es de esos con que de tarde en tarde, se ve gratificada la humanidad...Observaciones respecto a lo más profundo de la naturaleza humana se encuentran en cada página... ¡Cuánto sería de desear que nuestros jóvenes conociesen esa gran obra! Dostoievski trataba de dar forma a la eslavofilia y la gran aventura de iluminar los destinos de Rusia con un ideal mal comprendido y combatido por Occidente, le acercaba a la simbólica criatura cervantina. Por entonces acababa de publicar Nikolai Iacovlevich Danilevski una serie de artículos sobre Rusia y Europa dotando al eslavismo de una filosofía de la historia sumamente fecunda, aunque no reconocida por todos. Pero Dostoievski había leído estos artículos que aparecerían en forma de libro en 1871: *Rusia y Europa. Un punto de vista acerca de las relaciones entre el mundo eslavo y el germano romano,* y estaba de acuerdo con su contenido. Era Rusia menospreciada por la razonable y fría razón de estado europea; concitaba antipatías en la

10. Miguel de Unamuno. *De esto y aquello,* tomo III: "Sobre el género novelesco" y "Dostoyevsqui sobre la lengua" (Sudamericana, 1953).

mesa internacional de conferencias y para combatirla se daban la mano "clericales y liberales europeos, católicos y protestantes, conservadores y progresistas, aristócratas y demócratas, monárquicos y anarquistas, rojos y blancos", pero estaba abocada como comunidad —según lo creían Dostoievski y Danilevski—, a cumplir graves destinos mundiales. Por entonces, tales destinos se teñían con la aureola del disparate; eran ensoñaciones quijotescas. Así que el héroe cervantino, al ampararlas con su prestancia literaria, les daba el espaldarazo de la caballería.

EL ETERNO MARIDO

En una carta a Strajov, escrita por Dostoievski en marzo de de 1869 desde Florencia, y entre la habitual petición de fondos para subsistir y un largo comentario acerca del ecumenismo ruso, éste informa a su amigo y compañero de letras: "Tengo un tema. Pensé novelarlo hace tres o cuatro años, cuando murió mi hermano, como respuesta a las palabras de Apollon Maikov, quien, elogiando mis *Memorias del subsuelo,* me dijo: «Escriba algo de este género». Sin embargo, aunque el fondo sea siempre el mismo, la forma será completamente distinta. ¡Mi sempiterno fondo! Esta novela puedo escribirla en muy poco tiempo, pues no hay en ella una línea, ni siquiera una palabra que no sea para mí suficientemente clara".[1] La novela es *El eterno marido.* Subrayo la expresión "suficientemente clara" así como otra frase que la complementa: "Su novela —le escribe Strajov— ha producido gran impresión (esto, después de haber sido publicada) porque es una de sus obras mejor construida y, en cuanto al tema, uno de los más interesantes. Me refiero al carácter de Trusotsky. La mayoría apenas lo comprenderá".[2] Trusotsky es el "eterno marido", el "cornudo", el "co-

1. *Epistolario,* Lo Gatto, vol. II, carta 113. Strajov mantenía relaciones con Kaspirev, director de la revista *El Alba,* donde Dostoievski publicaba. En la carta solicita Dostoievski un anticipo de 300 rublos a cuenta de la novela aún no escrita —de aquí las explicaciones acerca de cómo será y el establecimiento de un plazo de tiempo, dos meses, para su entrega.
2. La opinión de Strajov a propósito de *El eterno marido* en carta del 14 de febrero de 1870, aparece en *Epistolario,* Lo Gatto, vol. II, carta 119, apéndice.

cu magnifique". Dostoievski tiene su propia definición del género: "La esencia de los maridos de esta especie consiste en que son eternos maridos, mejor dicho, no son otra cosa que maridos. Un ser así nace y crece únicamente para casarse y convertirse en el complemento de su mujer, aun en el caso de que posea indiscutible personalidad. El trazo característico de estos esposos es cierto ornamento frontal. No estar provistos de cuernos les sería tan imposible como que el sol dejase de brillar. Sólo que ellos lo ignoran y, según las leyes naturales, lo ignorarán siempre". El conjunto de matices definitorios parece mostrar que Dostoievski trabajó la novela sobre un fondo de experiencias propias —dramáticas unas, grotescas otras, relacionadas con su matrimonio con María Isaievna.

En efecto, la obra reconstruye en ese terreno de la imaginación compensatoria característica del novelista, sus accidentadas relaciones amorosas con la que fue su primera mujer, durante los años de exilio en Semipalatinsk. No precisamente los hechos sino las situaciones psicológicas (amores de Isaievna con el maestro de escuela Vergunov), complementadas por la más reciente experiencia del mismo género que significaron sus amores con Polina Suslova en París, durante el período de la intromisión del español Salvador. En uno y otro caso, Dostoievski vivió todas las zozobras impulsos y complicados reajustes mentales del marido engañado y supo analizarlos con mente clara, lo que significa la entrada a fondo hasta los más oscuros rincones psicológicos. *El eterno marido,* por detrás de su aparente tono de *vaudeville* o novela de Paul de Kock, es un estudio de pasiones ambivalentes: amor y odio, repulsión y deseo, venganza y piedad. Los críticos parecen no estar de acuerdo en asignar a *El eterno marido* un lugar preciso en la escala de valores de la totalidad de la novela dostoievskiana. Hay quienes la consideran una obra maestra y quienes la dan de lado como si fuera un *pastiche* de sí mismo,[3] aunque en general predo-

3. *El eterno marido* ocupa un lugar diferente en el aprecio concedido al libro por los lectores según éstos sean rusos o no. Desde el punto de vista literario, es una de sus mejores novelas, pero el lector no ruso apenas percibe su unidad y armonía estilísticas, mientras que el escaso encanto del tema, convertido en lugar común por la literatura occidental, y la complicada mediocridad psicológica del marido burlado, la hacen aburrida. Tal es la opinión de Sergey Persky (*La vie et l'oeuvre de Dostoievski*. Payot, París.

mina la indiferencia. Fue escrita, cronológicamente, entre *El Idiota* y *Demonios,* a toda prisa, como un recurso para arbitrar fondos, y desaparece bajo el peso de las dos moles ingentes que la rodean. Pero Dostoievski la tenía bien pensada, como antes indiqué y su construcción es perfecta, de una irreprochable técnica narrativa, clásica diría. Como en las tragedias de Racine, la economía de personajes aumenta la intensidad de foco. Sólo hay dos, el marido y el amante. Lo demás es coro, caja de resonancia. El lector debe tomar esto en cuenta antes de formular un juicio.

Velcháninov, el amante, y Trusotsky, el marido, van a revivir una historia retrospectiva acaecida ocho años antes. Su encuentro tiene lugar cuando la mujer ha muerto. Un indudable acierto psicológico es presentarnos a Velcháninov cuando éste atraviesa el período de confusión emocional característico de la edad crítica viril, los años de la cuarentena. El proceso emotivo se caracteriza por una sensación de vacío vital, inseguridad y retorno al pasado por vía de la memoria con la subsiguiente crítica de este pasado y la melancolía que produce su pérdida. Es un *homme a femmes* en retirada (Dostoievski estaba atravesando el mismo período endocrino, de aquí la precisión de su análisis) que trata de encontrar un sentido para su vida presente y futura. Pavel Paulovich Trusotsky, el marido, es personaje de clara relación parental con el protagonista de *Memorias del subsuelo,* y su satisfacción en el envilecimiento se compensa con una conducta autopunitiva. Cuesta trabajo establecer una frontera entre la piedad que suscita en el lector y el gusto por saberle escarnecido. La escena en que mani-

---

1924). Según A. Gide, "algunos críticos consideran este libro la obra maestra de Dostoievski. Tal era la opinión del inteligente Marcel Schow. "Quizás sea un poco excesivo considerarle la obra maestra de Dostoievski, pero en todo caso es una obra maestra" (*Dostoievski,* Fayard. París, 1940). Es interesante reproducir la opinión que tuvo Apollon Maikov acerca de *El eterno marido,* ya que el propio Dostoievski le señaló como crítico a cuyo criterio se sometía: "He leído *El eterno marido;* lo he leído con gusto e interés y he aquí el resultado de mis impresiones: en toda la obra hay una duplicidad trágico-cómica, lo que se revela en escenas como la del vaso de noche en que el lector no sabe a cuál de ellas abandonarse. Este episodio dispersa la atmósfera trágica pero no lo suficiente como para abandonarse a la comicidad... la muerte de Lisa, su estancia en el campo, los trazos ligeros con que son diseñados los jóvenes de la nueva generación... todo esto es delicioso" (Lo Gatto, *Epistolario* II, carta 121, apéndice).

fiesta ser un cornudo y su complacencia en la confesión subrayada por el gesto —los dedos sobre la frente—, bordea la farsa, pero sus arrebatos de ira concretados en el propósito de asesinar a Velcháninov, le conceden perfiles de héroe nacional. Es astuto, cobarde, cruel y al mismo tiempo generoso para con su victimario cuando éste enferma. Ama a su hija apócrifa y, sin embargo, la trata con frío rencor, utilizándola como instrumento para vengarse del amante. Se degrada sin aparente necesidad aunque, en cada ocasión degradatoria, necesita para llegar a su fin el estímulo de la ebriedad. Ha soportado, voluntariamente, durante años el formato de vida del cornudo: disimulo, enemistad con los amantes sucesivos una vez que dejaron de serlo, etc., y cuando un día estalla parece dispuesto a reivindicarse, lo que no impide su recaída cuando se le ofrece una segunda ocasión de nuevo matrimonio. La complejidad de su naturaleza es típica de los personajes dostoievskianos y subraya con su humilde ejemplo, carente de la grandeza de Raskolnikov, Stavroguin, Iván Karamazov, Versilov, etc., al *hombre polimorfo* psicológicamente inasible e impredecible. Su vaivén nos aturde y concluimos concediendo un margen de confianza a su imprevisibilidad, achacándola, en parte, a nuestra ignorancia respecto al "alma rusa", entelequia que, como todos los lugares comunes, contiene algo de realidad.

El desarrollo del diálogo entre ambos personajes, materia central de la novela como antes indiqué, ya que los episodios envolventes sólo sirven de caja de resonancia, también nos aturde con su vaivén. Velcháninov encuentra al esposo burlado cuando apenas si le recordaba, en forma de paseante desconocido con un sombrero envuelto en una gasa de luto. El desconocido le acecha, le provoca, le persigue y al fin se descubre, reconstruyendo gradualmente un pasado que parecía desvanecido. La esposa infiel ha muerto y cuando murió, en un cofrecito propiedad de la difunta, aparecieron cartas probatorias de su infidelidad. Hay también una hija nacida, precisamente, ocho meses después de la ruptura entre Velcháninov y la difunta. Todo esto va siendo contado a saltos, entre tártagos e insidias, dejando en la sombra los datos más importantes, de forma que Velcháninov queda siempre en la duda de lo que el hombrecito de la gasa negra sabe o no acerca de su relación

ilícita. En torno a la niña, Lisa, que acompaña a su padre como prueba del adulterio, se desarrolla una dramática y silenciosa contienda por mantener los derechos de paternidad.[4] En el sadismo con que su padre putativo la trata encontramos sedimentos de verdadera ternura, y en el amor del padre legítimo un propósito de rescatar el sentido de su vida, dar al futuro una densidad de la que carece y lavarse de culpa; es, pues, un amor proyectado. Cuando muere la niña a causa de inesperada enfermedad, que disimula un trastorno mental y una crisis de la personalidad infantil, ambos antagonistas parecen liberados de pesado fardo y dispuestos a revivir la pasada experiencia cuando el viudo Trusotsky intenta llevar a cabo un segundo matrimonio —que no se efectúa por circunstancias anecdóticas.[5] Una noche, Trusotsky intenta asesinar a Velcháninov degollándole con una navaja de afeitar. Es un impulso homicida también crepuscular e insólito, ya que horas antes fue su fiel enfermero y nada hacía prever semejante decisión. Al fin, esta especie de mágico *envoutement* del que parecen no poder escapar ambos, que les lleva a buscarse mutuamente con el ansia de dos súcubus, se rompe un día. Durante cierto tiempo Trusotsky desaparece y Velcháninov recobra su alegre y trivial personalidad, rejuvenece. La pesadilla ha terminado. Cierto día, en la estación del ferrocarril de Odesa, Velcháninov tropieza con un matrimonio provinciano cuya esposa se entrega a fáciles coqueterías con él en ausencia del marido. Este regresa cuando el tren va a partir; es Trusotsky. Ambos están listos para recomenzar la rueda.

---

4. La psicología de Lisa, como la de todas las niñas dostoievskianas, es enigmática y está enfocada a propósito sobre esta ambigüedad infante-adulto. La turbia atracción que hace de estas criaturas diminutas y peligrosas mujeres tiene su patrón inicial en Nietochka Nezvanova y un gradual desarrollo en los personajes infantiles de *Crimen y castigo, Demonios* y *Los hermanos Karamazov.* Véase, para más detalles, el capítulo destinado al examen del tema de la violación en las novelas de Dostoievski.

5. Como ejemplo de trasposición de "materia cruda" a materia literaria, merece la pena citar la siguiente observación de Aimée Dostoievski acerca de la familia Zalébinine, en cuyo seno busca Trusotsky nueva esposa: "Cuando los parientes de Moscú le aburrían demasiado, Dostoievski se escapaba de la ciudad para descansar junto a la familia de su hermana Vera... Dostoievski describe a esta familia en la novela *El eterno marido* bajo el nombre de la familia Zalébinine. El mismo representaba allí el papel de Velcháninov, un hombre cuarentón que ama a la juventud y encuentra placer en divertirse con ella" (*Vie de Dostoievski par sa fille.* París, 1926).

LA MANSA

Es una de las novelas cortas de Dostoievski menos apreciadas. Escrita en los últimos años de su vida, la opacó el brillo de sus grandes creaciones y su publicación tuvo lugar en la remesa del *Diario de un escritor* correspondiente a fines del año 1876. Sin embargo, se tradujo al francés en 1886 y por razones que más adelante expondré, acaso pudo influir en la novela de Dujardin, *Les lauriers sont coupés,* que tanta influencia tendría, a su vez, en la fórmula del monólogo interior joyceano. La complejidad del mundo psicológico de Dostoievski toma siempre, como punto de desenvolvimiento, un embrión inicial de aparente simplicidad y en este caso es fácil encontrar su rastro en la entrega anterior del mismo *Diario de un escritor.* Se trata del relato de un suicidio, tipo de episodio que atrajo a Dostoievski toda su vida con curiosidad morbosa: una muchacha costurera que se lanzó a la calle desde la ventana llevando en sus manos un ícono. "¡Detalle inaudito y extraño en un suicida ése de llevar una imagen en la mano! Es un suicidio manso, resignado...sencillamente, se le hizo imposible la vida".[1] La imaginación novelesca debió trabajar, de inme-

1. "Seguid con atención un hecho cualquiera y no resaltante a primera vista, de la vida real, y sólo con que tengáis ojos y sepáis ver, le hallaréis una hondura que no se encuentra ni en Shakespeare. Sólo que ese es el problema: ¿quién es el que tiene ojos y sabe ver?". El artículo se titula "Dos suicidios" y cuenta el caso mencionado y otro más espectacular aún, el de la hija de Herzen, quien se mató por medio de un pañuelo empapado en cloroformo

diato, sobre esta materia cruda y su resultado fue el relato a que me refiero, cuya técnica narrativa elude las formas tradicionales para situar al narrador protagonista dentro de un flujo vital incoercible de pensamientos que se cuentan "concentrándose en un solo punto". Era una novedad, entonces, narrar así. La posibilidad de que Dujardin conociese la novela es difícil de afirmar pero, en todo caso, se da una sospechosa identidad siempre a favor de Dostoievski, ya que, por aquellos años, comenzaban a estar de moda en Francia sus traducciones incompletas, sujetas a escándalo crítico. Dostoievski se ampara, para justificar su técnica, que denomina "fantástica", en el romántico *Ultimo día de un condenado a muerte,* de Víctor Hugo, con el que, no obstante, apenas guarda relación.

Se trata de la historia de uno de los grandes resentidos dostoievskianos dispuesto a confesar, en jadeante proceso de autointrospección, las profundas razones de su resentimiento cuando se encuentra ante el cadáver de su esposa, de cuerpo presente sobre la mesa mortuoria, en la habitación donde pocas horas antes se lanzó por una ventana a la calle. Oficial del ejército en su juventud, nuestro hombre (tan semejante, por diversos matices de conducta y temperamento, al *hombre del subsuelo*) se vio obligado a renunciar por un acto de cobardía relacionado con un duelo y durante años sobrellevó privaciones, pobreza, humillaciones y olvidos con silencioso y lancinante orgullo. Al fin, habiendo heredado una modesta fortuna, decide abrir una casa de préstamos y dedicarse a la usura —un modo *subterráneo* de vengarse de la sociedad, obligando a sus clientes a mostrar al desnudo los aspectos vergonzosos e íntimos del vivir diario. La profesión acaba produciéndole hastío; un resquemor humillante que se deleita en describir. Su ambición es poder retirarse al campo, algún día, ser dueño de una granja y vivir solitario y en paz. La deuda con la sociedad estará, para entonces, saldada.

Entre su diaria clientela aparece una mujercita de dieciséis años, pobre, orgullosa y tímida —típica heroína dostoievskiana— y magnífico ejemplar de esa sociedad desguarnecida en la que el

---

dejando a la posteridad una carta sarcástica que justificaba su acto. Véase, *Diario de un escritor,* año 1876, cap. I (OC. Aguilar, Madrid, vol. III).

resentido se cobra su deuda. El ex oficial prestamista la descubre y tras breve asedio amoroso se casa con ella. La complejidad psicológica del sujeto encuentra variados y tortuosos senderos para operar, produciendo en su víctima hondas perturbaciones que el relato va poniendo en evidencia. Trata de aparecer ante ella como un héroe generoso y comprensivo injustamente preterido y ofendido por la sociedad, pero tanto los actos que le definen como su conducta para con la esposa son elusivos y ella tiene que adivinar la confesión que encierran. En la posibilidad de que su mujer lea entre líneas y adivine está el secreto de una futura felicidad. Por supuesto, la joven esposa no entiende tal lenguaje cifrado —adviértase que se trata de una niña de dieciséis años, mientras que el esposo tiene cuarenta y uno— y el vivir común se carga de equívocos. Cualquier rebeldía de la desconcertada e ignorante criatura es castigada con desdén y cada vez mayores dosis de silencio.[2] La incomunicación se adensa y el experimento lleva trazas de fracasar. Piedad para sí mismo y autoafirmación en los fines de su conducta alivian y estimulan al resentido. La joven esposa, en su ignorante desesperación, recurre a un arbitrio femenino: los celos. La presencia de un rival complica la morbosa labilidad del sujeto, ahora doblemente humillado por su adversario, que es también un militar. No obstante, nada sucede, la esposa se arrepiente y ambos, avergonzados, se encierran en un mutismo que, paradójicamente, enfría y a la vez acrecienta el amor del resentido. Un segundo intento por romper el círculo lleva a la desconcertada víctima hasta un proyecto de asesinato. Se encuentra desesperada, histérica y un amanecer, mientras el esposo duerme, le aplica el cañón del revólver a la sien. Este se despierta, abre los ojos y vuelve a cerrarlos acuciado por heroica decisión: quiere probar su valor. No sucede nada.[3] En lo sucesivo, el triunfante silencio del esposo revela que

2. El gusto por las parejas disímiles en edad es frecuente en la novela dostoievskiana como lo fue en su propia vida: matrimonio con Anna Grigorievna, amores con Polina Suslova. Así, Varvara y Bykov en *Pobres gentes;* el grueso comerciante y la niña en *Un árbol de Noel;* el tercer episodio de *Nietochka Nezvanova* y *El pequeño héroe.*

3. Otro tema repetido: la escena nocturna del intento de asesinato. Trusozky trata de dar muerte a Veljaninov en *El eterno marido* siguiendo idéntico patrón. El tipo de cobarde que elude un duelo aparece en *El Idiota, Demonios* y *El adolescente.*

todo lo sabe, que todo lo perdona y olvida —es un mártir de su propio silencio. ¿Por qué ella no habla, no ruega, no propicia, humillándose, la reconciliación? Transcurre tiempo y al fin, un día, el resentido descubre con sorpresa que la dulce criatura da señales de revivir (la descubre cantando a solas, bajito). Ha pasado la crisis y el final feliz se aproxima. Podrá realizar sus sueños. Pero esta *mansita,* de modo muy natural y simple ha decidido sacarle de su vida, despreocuparse de él, aplicar la terapéutica del desdén y el olvido. No le quiere. La profunda conmoción que le produce el descubrimiento de la nueva verdad despierta, con más bríos, su aletargado amor hasta convertirle en un apasionado, casi un demente. Así, rompe el equívoco silencio y su estallido pasional se carga de "generosidad". —Te amo aunque tú no lo deseas; te amo y te perdono (¿no vès cuánta es mi grandeza?), así que tú tienes que amarme. Le cuenta a la mujer aterrorizada su vida anterior, las razones de su extraña conducta, sus propósitos de enmienda; pide perdón de rodillas, materialmente besa sus pies. La aturde. Ella no puede retribuir aquel extraño amor tardío que así se le ofrece y apenas si logra comprender algo. Su débil resistencia psíquica se rompe y, en un arrebato de locura, se arroja por la ventana con un ícono en la mano. He aquí la fantasía creadora de Dostoievski volviendo al embrión inicial que la puso en marcha: el episodio narrado por los periódicos.

Esta novela es un buen ejemplo, concentrado en su brevedad, del carácter autodestructivo de los personajes dostoievskianos y como su densa actividad psicológica enriquece la desolada presencia de un *nihil* que no se transforma, pése a los esfuerzos del novelista, en sublimaciones intelectuales o religiosas. El final de esta pequeña novela es bien revelador: la mujer muerta sobre las piedras de la calle y esa simple y trágica "cucharadita de sangre que derrama por su boca", son un absurdo. El suicidio carece de sentido, como carece de sentido la tortura de ambos protagonistas. Es aún más desolador que el suicidio del tétrico Stavroguin con el que cae el telón sobre esa representación de horrores que es *Demonios.* "Hubiéramos podido entendernos todavía, pues ya estábamos reconciliados —dice el sujeto monologante—, sólo que habíamos an-

dado tan despegados el uno del otro... Las criaturas están solas en el mundo, esta es su desdicha. El sol vivifica el universo pero, mirad, ¿no es un cadáver? ¿No está muerto? Sí, muerto está todo. Sólo existen hombres rodeados de silencio. ¡Amaos los unos a los otros! ¿Quién dijo eso?".

Tremenda confesión en boca de Dostoievski, siempre acezado por la búsqueda del Dios Vivo, la caridad cristiana y la comprensión en el seno de los Evangelios. De cuando en vez, en las novelas de Dostoievski aparecen estos extraños compases que desentonan la sinfonía eclesiástica y obligan al lector a detenerse en un tipo de reflexiones que no es ocasión de apuntar ahora, sino de sobreentender. Pero volviendo a *La Mansa*, añadiré que se trata de un relato breve, condensado, jadeante pero sobrio y desnudo de digresiones. Parece escrito de un solo trazo y el elemento trágico se muestra en toda su pureza. Manifiesta las dificultades de la comunicación humana y plantea una pregunta ontológica: ¿Por qué así? ¿Por qué el hombre destruye con el amor? El personaje de *Memorias del subsuelo* había contestado, años antes, en uno de sus sorprendentes monólogos: "El amor consiste en el libre sacrificio del ser amado, en el derecho a tiranizarle". Sin embargo, el ícono que acompañó a la suicida en su salto en el vacío conllevaba, asimismo, otra respuesta: "perdón". Pero no la sabemos porque Dios no vive en ámbitos humanos.

Es posible que Tolstoi derivara de este relato una parte de los componentes de su *Sonata a Kreutzer,* donde se narra, también en primera persona, una incomprensión conyugal trágicamente concluida. Tolstoi complica la desnudez del tema central —resentimiento e incomunicación— con su gusto por la polémica ideológica, sus críticas a la sociedad, su disgusto por la sensualidad y ese ascetismo desaforado que parece, en ocasiones, un disfraz. Descontando la relación con Dujardin antes mencionada, *La Mansa* vuelve a influir con posterioridad en otro novelista, Gabrielle d'Annunzio. El clima narrativo y algunos episodios secundarios de *Giovanne Episcopo* y *l'Innocente* así lo revelan.[4]

4. Véase Eurialo de Michelis, *Dostojevskij,* págs. 475, 76 (Firenze, 1950).

INDICE

	Pág.
PRÓLOGO	5
Las novelas de Dostoievski	7
El extraño perfil: la epilepsia	17
Sobre técnicas narrativas	31
El subsuelo de Dostoievski	41
El Idiota	49
La niña violada (un tema recurrente en las novelas de Dostoievski)	63
Demonios (análisis de un proceso de creación novelesca)	75
Dostoievski y Nietzsche	93
Dostoievski y Turgueniev	101
Don Quijote en Dostoievski	119
El eterno marido	127
La Mansa	133

ESTUDIOS SOBRE DOSTOIEVSKI

TERMINOSE DE IMPRIMIR EN NOVIEMBRE DE 1968
EN LA
IMPRENTA UNIVERSITARIA
DE CARACAS
LA EDICION CONSTA DE 3.000 EJEMPLARES

13/9/82.

EBVC

Constituye este libro una serie de ensayos basados no sólo en el estudio de las perspectivas de la novelística dostoievskiana, sino también trata de examinar los impulsos psicológicos generadores de la misma, provenientes de una personalidad no menos compleja.

Además de llevar a cabo un estudio crítico acerca de varias de las novelas dostoievskianas, tales como El idiota, Demonios, El eterno marido, La mansa, **Serrano Poncela aborda el análisis de su temática narrativa, sobre su perfil epileptoide y de uno de los temas recurrentes en las novelas de Dostoievski: la niña violada.**

Sin conformarse con todo ello, establece en su estudio las relaciones de Dostoievski con Nietzsche y Turgueniev, y la posible influencia cervantina en la temática del conocido escritor ruso.

Además de Estudios sobre Dostoievski, **Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, ha publicado, del mismo autor,** Del Romancero a Machado **y** Literatura y Subliteratura, **avalando una vez más los indiscutibles méritos literarios de Segundo Serrano Poncela.**

segundo serrano poncela

DOSTOIEVSKI

EBVC

Constituye este libro una serie de ensayos basados no sólo en el estudio de las perspectivas de la novelística dostoievskiana, sino también trata de examinar los impulsos psicológicos generadores de la misma, provenientes de una personalidad no menos compleja.

Además de llevar a cabo un estudio crítico acerca de varias de las novelas dostoievskianas, tales como El idiota, Demonios, El eterno marido, La mansa, **Serrano Poncela aborda el análisis de su temática narrativa, sobre su perfil epileptoide y de uno de los temas recurrentes en las novelas de Dostoievski: la niña violada.**

Sin conformarse con todo ello, establece en su estudio las relaciones de Dostoievski con Nietzsche y Turgueniev, y la posible influencia cervantina en la temática del conocido escritor ruso.

Además de Estudios sobre Dostoievski, **Ediciones de la Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, ha publicado, del mismo autor,** Del Romancero a Machado **y** Literatura y Subliteratura, **avalando una vez más los indiscutibles méritos literarios de Segundo Serrano Poncela.**

segundo serrano poncela

estudios sobre DOSTOIEVSKI